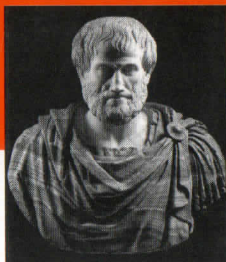
POÉTICA

Aristóteles



Traducción
de Alfredo Llanos

leviatán



POÉTICA



Aristóteles
Poética.- 7ª. ed.– Buenos Aires: Leviatán, 2004.
112 p.; 14x20 cm.- (Leviatán)

Traducción de: Alfredo Llanos

ISBN 950-516-416-5

1. Filosofía Aristotélica I. Título
CDD 185

Según la versión de Oxford Classical Texts, Aristotelis De Poetica, establecida por Ingram Bywater

Diseño de tapa: Hernán Morfese

Libro de edición argentina
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723.

Salta 259. CP 1074 Buenos Aires. Argentina.
Impreso en Argentina - Printed in Argentine
mail: editorial_leviatan@hotmail.com
http://www.e-leviatan.com.ar

Aristóteles

POÉTICA

Traducción y notas de
Alfredo Llanos

EDITORIAL LEVIATAN
BUENOS AIRES

PREFACIO

Se supone que la Poética *fue redactada por Aristóteles durante su segunda permanencia en Atenas, como director del Liceo, y algunos estudiosos sugieren que el año 334 habría sido la fecha probable de su preparación. Puede haber sido un texto empleado para impartir enseñanza sobre crítica literaria, pues no otro es el sentido de este trabajo, que ha llegado incompleto hasta nosotros. No debe entenderse que las lecciones del filósofo en este aspecto tendían a formar dramaturgos. Parece que su propósito se reducía a describir y definir lo que se consideraba adecuado, según la práctica de los mejores poetas, y sin duda deslizaba sus maduras experiencias en cuanto al procedimiento correcto para obtener una obra acabada en sus detalles y en su conjunto a fin de producir el más elevado sentimiento poético.*

Según el catálogo de las obras del Estagirita que registra Diógenes Laercio, la Poética *debió contener dos libros; el último trataba tal vez de la comedia, a la que apenas nombra en la primera parte. Se acepta también que la* Poética *es anterior a*

la Retórica, *aunque ésta tampoco ha sido fechada; sólo habría seguridad en que ambos libros pertenecen a la época del Liceo. Así en* The Works of Aristotle, *edición que dirigió Ross, la* Poética *cierra el* corpus *aristotélico, pero este criterio no se ciñe a la cronología, sino que, por lo que dice el Prefacio (XI, p. V), se pretendería dar con ello una visión nostálgica, como si el pensador "se despidiera serenamente de todas las ciencias, la lógica, la metafísica, y la sabiduría política y moral", para finalizar con una referencia crítica a las dos creaciones que han inmortalizado a los griegos en el arte, la epopeya y la tragedia.*

De acuerdo con J. Hardy, que ha estudiado diversos manuscritos antiguos y ha publicado una excelente traducción francesa bilingüe (Collection "Les Belles Lettres", París, 1979) el plan de la obra es fácil de seguir y está muy bien establecido. La poesía se halla situada ante todo entre las artes de imitación o mimesis, palabra que no significa copia sino más exactamente representación. Luego Aristóteles distingue la poesía narrativa o épica y la dramática o tragedia, las que nos presentan personajes elevados; contrapone a éstas la poesía yámbica y la comedia, que muestran seres inferiores, recortados a la medida del hombre común. Así compuesto el cuadro general de estas grandes divisiones, el filósofo señala su fuente y esboza la historia de la poesía, la que tiene en Homero al creador de toda la literatura griega.

En el capítulo VI la tragedia es definida y analizada en sus detalles. El Estagirita descubre en ella seis partes: la fábula, el pensamiento, los caracteres, la dicción o elocución, el canto y el espectáculo. Con particular insistencia nuestro autor afirma que la fábula es lo más importante, algo así como "el alma de la tragedia". De estas seis partes se estudian sólo dos, la fábula y los caracteres. El espectáculo y la música no merecen mayor atención.

En cuanto al pensamiento, el personaje de la tragedia se encuentra en el caso del orador; debe demostrar o refutar, y conmover las pasiones. Un problema que el pensador desarrolla en la Retórica. *Por lo demás, la fábula y los caracteres son comunes a la tragedia y la epopeya. Aristóteles efectúa un estudio comparativo de ambas expresiones de la poesía y concede, en última instancia, la primacía a la tragedia.*

Se subraya asimismo que la tragedia se distingue por la unidad de acción, pero no se hallan en el texto prescripciones sobre el tiempo y el lugar, según interpretaron los teóricos de los siglos XVII y XVIII que examinaron la Poética *con ánimo dogmático y extrajeron de ella conclusiones de un rigor preceptista que no aparece ni en la letra ni el espíritu del escrito que nos ocupa. Quizá los distintos manuscritos que circularon desde el siglo XV llevaron a error a muchos literatos que se erigieron en legisladores de la tragedia en nombre del direc-*

tor del Liceo. Era una especie de escolasticismo tardío que se aplicaba de este modo al arte. Sólo a partir de la época de Jean Vahlen con sus magníficas ediciones comentadas y anotadas, que se publicaron en Alemania después de la mitad del siglo pasado, podemos decir que se cuenta con una Poética *restaurada. Vahlen trabajó sobre un manuscrito denominado* Parisinus *1714, cuya existencia data de la undécima centuria, aunque no se había reparado casi en él. Ya en el presente siglo aparecieron textos más depurados todavía, como los de Ingram Bywater, A. S. Butcher (éste con un sustancioso estudio) y el de Rostagni (1927).*

Creemos necesario formular algunas otras consideraciones sobre la Poética. *En primer término su vocabulario revela el rigor lógico y el estilo austero del sutil observador de la naturaleza que fue Aristóteles. Tal vez algunos pasajes, de acuerdo con el juicio de críticos modernos, presentarían cierta incoherencia. Sin embargo, no hay que olvidar que la obra nos ha llegado mutilada, que no tuvo comentaristas en la antigüedad, y que si se la aprecia en su conjunto, según la perspectiva histórica, el Estagirita nos sorprende como el eximio apologista de la brillante literatura griega, que se elevó a gran altura con Homero y los trágicos. Que, además, tras esta luminosa estela surgió la filosofía y la ciencia de su tiempo. El pensador sabe distinguir con exactitud entre quienes son poetas por su genio y quienes metrifican simplemente,*

como es el caso de Empédocles, que compone en verso, pero no hace poesía.

Por otra parte, la concepción artística de los griegos nada tiene que ver con la nuestra en muchos aspectos formales y esenciales. Aristóteles afirma, por ejemplo, que el arte es imitación. Esto –insistimos– quiere decir representación de la realidad tal como el poeta la ve o como cree que debería ser. Por eso expresa el filósofo que la poesía es más rica y profunda que la historia, puesto que la primera apunta a lo universal, mientras que la segunda sólo se refiere a los hechos, a lo particular. La afirmación puede discutirse ciertamente, sobre todo si apelamos a Tucídides, pero no es posible sacarla de su contexto histórico.

*No aceptamos pues, por su excesivo modernismo, la opinión de G. E. R. Lloyd (*Aristotle: The Growth and Structure of his Thought, *p. 281*) *que "la discusión de Aristóteles sobre la poesía es seca y analítica". Se podría decir, en efecto, que falta en el texto una investigación de la poesía lírica y otras cosas. Aún así no es posible calificar tan tajantemente este tratado, a través del cual aparece la fuerza y la belleza inspiradora de la épica y la tragedia –fuentes de la poesía subjetiva posterior–, a las que no pueden negarse delicados momentos de lirismo. Además, las palabras arte, poesía y poeta no tienen equivalencia directa ni lingüística ni histórica en los idiomas modernos. Y se explica que así sea: Aristóteles refleja el mo-*

mento culminante de la cultura helénica y la exhibe con su deslumbrante ropaje si bien tiene conciencia de su devenir. Nosotros, en cambio, vemos ya en las diversas formas del arte y la civilización occidentales los signos inequívocos de su decadencia. Esto confirma el diagnóstico de Hegel en la Estética *cuando sostiene que este arte* romántico *es algo que pertenece al pasado, porque todo lo que nace debe perecer para dar lugar a otras creaciones superiores del espíritu. Nosotros juzgamos desde nuestro presente inseguro. Aristóteles destaca el valor del ámbito cultural en que se halla inmerso.*

Asimismo el Estagirita es un defensor del arte contra su maestro Platón, quien expulsó a los poetas y artistas de su República *por razones políticas y religiosas. Aquí estamos de acuerdo con Lloyd cuando sostiene: "Su más importante contribución a la crítica literaria consiste en haber rescatado a la poesía de las diatribas de Platón. Contra Platón subraya la seriedad y el valor moral de la poesía al argüir que lo que el poeta representa es lo universal, aunque lo hace a través de lo particular. Y en contraste aún con el maestro, Aristóteles subraya que el placer en que ambos coinciden que debe derivar de la poesía no es nunca un placer insidioso y moralmente dañino, sino inocente y por cierto beneficioso en alto grado".*

Otro aspecto que evidencia la profunda intuición artística del viejo maestro es su teoría de la catar-

sis, la que ha sido motivo de encontradas opiniones entre los eruditos. Según Hardy, desde el Renacimiento no ha dejado de hablarse de la "purificación de las pasiones" con respecto a la catarsis. Dicha expresión, para el citado helenista, ha podido servir a la filosofía del arte y originar doctrinas más o menos ingeniosas o significativas sobre la esencia del drama o de la poesía, aunque ellas encierran un inevitable contrasentido. Aristóteles manifiesta que la tragedia efectúa mediante el temor y la piedad la "catarsis de las afecciones". No se trata, pues, de otra afección, sino de la piedad y el temor, especie de pareja que hallamos en otros pasajes de la Poética.

El término catarsis, si nos atenemos al examen que ofrece Hardy, lo emplea Aristóteles a menudo, pero casi siempre en el sentido fisiológico, sobre todo a propósito de los humores peccantes *cuya eliminación la provoca el arte o la naturaleza. Esto inclina a desconfiar de los significados religiosos o morales. Confirmamos esta desconfianza en un pasaje de la* Política *(1341b32 ss.) que parece encerrar, por cierto, la clave de la dificultad.*

Todo indicaría, en suma, que la teoría aristotélica no tiene ni tendencias éticas ni pedagógicas, como aceptan determinados autores, y sólo se trata de que el alma turbada por el temor y la piedad encuentre su equilibrio y serenidad mediante la catarsis producida por la tragedia. De aquí surge otro valor del arte para el Estagirita, lo que pare-

ce probar, además, que la producción poética, épica o trágica, no puede ser juzgada fuera de su trasfondo histórico y cultural.

En el siglo pasado J. Bernais dio una solución coherente a este problema con su interpretación patológica –que retornaba a la fuente griega– y quebraba a la vez el nexo que una tradición muy fuerte, pero errónea, había establecido entre la ética y la tragedia, cuando en realidad Aristóteles sostiene que el drama provoca, mediante la piedad y el temor, la catarsis de dichas afecciones. Tal vez se trate de una forma de ataraxia, como se encuentra en Demócrito. También comprobamos una resonancia de Gorgias cuando éste expresa que la tragedia puede desterrar del alma sentimientos y estados de ánimo, según sucede con ciertas medicinas que eliminan los humores del cuerpo.

Los temas citados en este breve examen nos dan una pista para medir la intención de Aristóteles en su incursión por la epopeya y la tragedia según su condición de fundamentos de la cultura de su pueblo. Por encima de las críticas no siempre acertadas de la posteridad, puesto que con frecuencia los comentaristas modernos se desentienden del medio en que hay que situar al autor, la verdad es que este libro incompleto traza una imagen vibrante del arte poético en sus expresiones más caras al sentimiento griego en general. A veces puede comprobarse el vigor que late en frases aparentemente técnicas, las que apuntan a desentrañar la base

sustancial en que se asienta esta producción que sirvió de modelo a los creadores de belleza. El realismo, en ocasiones severo, con que el Estagirita enfoca el estudio de la poesía de su estirpe va acompañado muy a menudo de una emoción contenida, que hay que descubrirla en el eco que dejan sus reflexiones sin adornos y sus referencias abundantes y acertadas. Es juez y parte en las ideas que emite. Sin embargo, elogia con sencilla fineza lo que acepta convencido de su bondad, y rechaza con ironía, que no hiere, lo que le desagrada. Su ponderado equilibrio no es un compromiso; estampa su verdad con apacible certeza, pues más que enunciarla la muestra para que resplandezca como la luz del sol.

"Empero –expresa Gomperz en Pensadores griegos, *III, p. 449– la amplitud y grandeza del panorama no impiden la amorosa profundización de los detalles. La* Poética *está llena de lo que podría calificarse de sabiduría de taller, de alusiones y observaciones técnicas muy reveladoras, procedentes de un admirable acopio de experiencia. Es posible que el autor dispusiera de la ayuda técnica de un especialista, a quien probablemente podemos identificar con un discípulo suyo, prematuramente fallecido, al que el maestro estimaba mucho: el retórico y poeta trágico Teodectes de Faselis".*

Aristóteles ofrece, pues, a través de su obra, una imagen del hombre como es y como debe ser. Esto es, sugiere una apertura hacia una realidad que

puede transformarse con la participación del artista que configura sus creaciones impulsado por la unidad de acción, aunque consciente del fin que está al servicio de la vida y de lo bello. "La naturaleza –según R. McKeon, Introduction to Aristotle, *N. York, 1946– es una causa de movimiento interno en la cosa movida, mientras que el arte es una causa externa empleada por el artista para imponer a la materia una forma antes concebida en la mente". Así, desde su tranquilo puesto de observador el filósofo aprehende el sentido de la* póiesis *y lo proyecta más allá de su mundo circundante, seguro de brindar no una receta para hacer buena poesía, sino una convicción artística para vivir la suprema experiencia que mediante la tragedia y la epopeya le es dable alcanzar al ser humano.*

Digamos, para concluir esta reseña, algunas palabras no sobre la traducción, tarea que escapa a la jurisdicción del traductor, sino en cuanto a los medios que éste ha empleado para realizarla. Hemos utilizado la versión de Oxford Classical Texts a cargo de Ingram Bywater, la de J. Hardy (Collection "Les Belles Lettres") y también la de T. S. Dorsch (Londres, 1965). En castellano conocemos la traducción del profesor Eilhard Schlesinger (Buenos Aires, 1947, 1950 y 1963), y la de J. Goya y Muniain (Madrid, 1798, reimpresa sin la parte griega en 1979 en la misma ciudad). Se trata, según se advierte, de un trabajo muy viejo. De

cualquier manera las versiones publicadas antes de la magistral edición crítica de Vahlen han perdido actualidad para el lector moderno, si bien pueden ser útiles para el erudito.

ALFREDO LLANOS

Capítulo I

1447a Como nuestro tema es la poética nos proponemos hablar no sólo de la poética misma sino también de sus especies y sus respectivas características, de la trama requerida para componer un bello poema, del número y la naturaleza de las partes constitutivas de un poema,[1] y también de los restantes aspectos que atañen a la misma investigación. Hemos de seguir, pues, el orden natural y comenzar con los primeros hechos.

La epopeya y la poesía trágica, como asimismo la comedia, el ditirambo[2] y, en su mayor parte, el arte de tocar la flauta y la cítara, son todos imitaciones si se los considera de manera general. Pero, al mismo tiempo difieren entre sí de

[1] Las cifras entre paréntesis indican las líneas en que se dividen las secciones a y b, según la numeración asignada a las obras clásicas a partir del restablecimiento de los textos originales, y aceptada como una convención internacional.

[2] El ditirambo era en su origen un himno cantado en honor de Dioniso. Su evolución en Corinto dio nacimiento a la tragedia.

tres maneras, ya por la diferencia de clase en sus medios, o en los objetos, o en la manera de sus imitaciones.[3]

I. Puesto que el color y la forma se usan como medios por quienes (bien por el arte o la práctica constante) imitan y dibujan diversos objetos mediante su ayuda, y la voz (20) es empleada por otros, así también en el grupo de artes mencionado, los medios para ellos son, en general, el ritmo, el lenguaje y la armonía, empleados bien simplemente o en determinadas combinaciones. Una combinación de sólo armonía y ritmo es el medio adecuado en el arte de tocar la flauta y la lira, y otras artes que responden a la misma descripción, por ejemplo la siringa (25) imitativa. El ritmo solo, sin la armonía, es el recurso en las imitaciones del bailarín; pues aún éste, mediante el ritmo de sus actitudes puede representar los caracteres de los hombres, así como también lo que ellos hacen y sufren. Hay, además, un arte que imita sólo a través del lenguaje, sin armonía, en prosa o en verso, ya en uno o en pluralidad de metros.

1447b Esta forma de imitación carece de nombre hasta hoy. No tenemos, en efecto, un nombre común para un mimo de Sofrón (10) o Jenarco[4] y

[3] La palabra imitación, mímesis en griego, se debe entender como representación de la realidad.

[4] Sofrón de Siracusa, autor de mimos, contemporáneo de Eurípides. Jenarco trabajó en la misma línea.

para un diálogo de Sócrates; y ciertamente tampoco tenemos un término si la imitación en ambos ejemplos fuera en trímetros o elegíacos u otro tipo de verso. Es verdad que la gente agrega la palabra poeta al nombre de un metro y habla de poetas elegíacos y poetas épicos, y piensa que se los llama poetas no en razón de la índole imitativa de su trabajo, sino de manera indiscriminada a causa del metro en que escriben. Aun si una teoría médica o de filosofía física se expresara en forma métrica, sería común designar al autor de este modo. Homero y Empédocles, sin embargo, no tienen entre sí ninguna afinidad, fuera del metro en que se expresan; de modo que si a uno se le llama poeta, al otro se le debería designar físico y no poeta. Estaríamos en la misma posición, por supuesto, si la imitación en estos ejemplos fuera en todos los metros, tal como el *Centauro* de Queremón (una rapsodia compuesta de versos de toda clase), y habría que reconocer a Queremón[5] como poeta. Suficiente, pues, para estas artes. Existen, en suma, algunas otras artes que combinan todos los medios enumerados, ritmo, melodía y verso, por ejemplo, la poesía ditirámbica y nómica,[6] la tragedia y

[5] Trágico ateniense. Floreció hacia el 380. Quedan escasos fragmentos.

[6] *Nomos* fue en sus comienzos una especie de himno primitivo. Terpandro (675) le dio forma artística.

la comedia, con la diferencia, empero, de que las tres clases de medios son todos empleados juntos en algunos de ellos, y en otros aparecen separados, uno después de otro. Tales son las diferencias que yo establezco entre las artes en cuanto a los medios de realizar la imitación.

Capítulo II

1448a II. Los objetos que los imitadores representan son acciones, efectuadas por agentes que son buenos o malos (las diversidades del carácter humano, casi siempre derivan de esta distinción, pues la línea entre la virtud y el vicio es la que divide a toda la humanidad) y los imitan mejores o peores de lo que nosotros somos, o semejantes, según proceden los pintores. (5) Así Polignoto[7] representaba a sus personajes superiores a nosotros, Pausón,[8] peores, y los de Dionisio eran tales como nosotros. Es claro que cada uno de los tipos de imitación a que me he referido admitirá estas variaciones, y ellas diferirán entonces de acuerdo con las diferencias de los objetos que representan. Aun en la danza, el arte de tocar la flauta y la lira, tales diversidades son posibles, (10) y también suceden en las par-

[7] Oriundo de Tasox, llegó a Atenas en la época de Cimón. Muy celebrado por la delicadeza de sus cuadros. Pausanias de dejado un relato de sus obras.

[8] Parece que su pintura ridiculizaba a los hombres.

tes sin nombre que emplea el lenguaje, la prosa o el verso sin armonía como sus medios; los personajes de Homero, por ejemplo, son mejores que nosotros; los de Cleofón se hallan a nuestro nivel, y los de Hegemón de Taso, el primer autor de parodias, y Nicocares, que escribió la *Diliada*, se hallan por debajo de este modelo. Lo mismo es cierto del ditirambo y del *nomos*; los personajes (15) pueden representarse en ellos con la diferencia ejemplificada en los cíclopes de Timoteo y Filoxeno. Esta diferencia es también la que distingue a la tragedia y la comedia; ésta pinta a los hombres peores de lo que son, aquélla, mejores que los del presente.

Capítulo III

III. Una tercera diferencia en estas artes reside en la manera en que es representado cada tipo de objeto. Si se da a ambas partes (20) igual medio y la misma clase de objetos para la imitación (uno puede narrar en forma directa en un instante y en otro momento asumir otro personaje, como hace Homero, u otro puede permanecer siempre el mismo sin cambio alguno), o los imitadores pueden representar toda la historia dramáticamente, como si en realidad representasen los hechos descritos.

Sin embargo, como lo dijimos al comienzo, las diferencias en la imitación de estas artes aparece en tres formas: sus medios, sus objetos y sus maneras. De modo que como imitador Sófocles, por una parte, se asemeja, (25) a Homero, pues ambos representan a hombres superiores, y por otra, a Aristófanes, desde que todos exhiben a Personas que actúan y realizan algo. Esto en verdad, según algunos dicen, es la razón por la cual sus obras se llamas dramas, porque en ellos los Personajes representan la trama. De aquí que

tanto la tragedia como la comedia (30) sean reclamadas por los dorios como sus descubrimientos; la comedia, por los megáricos, aquellos que surgieron en Grecia cuando Megara se convirtió en una democracia, y por los megáricos de Sicilia a causa de que el poeta Epicarmo[9] procedía de su país, y mucho antes que Quiónides y Magnes; también la tragedia es reivindicada por algunos dorios del Peloponeso. En apoyo de estos reclamos ellos se refieren a los vocablos "comedia" y "drama". Su palabra (35) para los villorrios circundantes, dicen, es *comae,* mientras que los atenienses los llaman *demes,* suponiendo así que los comediantes extrajeron su nombre no de sus *comoe*[10] o diversiones, sino de su trashumación de aldea en aldea, carentes de aprecio, y constreñidos a deambular fuera de la ciudad.

1448b También su palabra, afirman, para "actuar" es *dran,* en tanto los atenienses emplean el verbo *práttein*.

Esto es suficiente entonces respecto al número y naturaleza de los puntos de diferencia en la imitación de estas artes.

[9] Poeta siciliano o de Cos, nacido en el 540. Dieks recoge varios de sus fragmentos. Hay en él una influencia de Heráclito.

[10] *Comos,* composición jocosa popular. Alude a la diversión del *comos* o aldea.

Capítulo IV

Es evidente que el origen general de la poesía se debió a dos causas; cada una de ellas parte de la naturaleza humana. La imitación es natural para el hombre desde la infancia, y esta es una de sus ventajas sobre los animales inferiores, pues él es una de las criaturas más imitadoras del mundo, y aprende desde el comienzo por imitación. Y es asimismo natural para todos regocijarse en tareas de imitación. La verdad de este segundo punto se muestra por la experiencia; aunque los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos. La explicación se encuentra en un hecho concreto: aprender algo es el mayor de los placeres no sólo para el filósofo, sino también para el resto de la humanidad, por pequeña que sea su aptitud para ello; la razón del deleite que produce observar un cuadro es que al mismo tiempo se aprende, se reúne el sentido de las cosas, es decir, que el hombre es

de este o aquel modo; pues si no hubiéramos visto el objeto antes, el propio placer no radicaría en el cuadro como una imitación de éste, sino que se debería a la ejecución o al colorido (20) o a alguna causa semejante. La imitación, entonces, por sernos natural (como también el sentido de la armonía y el ritmo, los metros que son por cierto especies de ritmos) a través de su original aptitud, y mediante una serie de mejoramientos graduales en su mayor parte sobre sus primeros esfuerzos, crearon la poesía a partir de sus improvisaciones.

La poesía, sin embargo, pronto se dividió en dos clases (25) según las diferencias de carácter en los poetas individuales; pues los más elevados entre ellos debían representar las acciones más nobles y los personajes más egregios; mientras los de espíritu inferior representaban las acciones viles. Estos últimos producían invectivas primero, así como otros componían himnos y panegíricos. No conocemos ningún poema de los poetas prehoméricos, aunque sin duda hubo muchos autores entre ellos; pueden hallarse ejemplos, por cierto, desde Homero en adelante, tal su *margites*,[11] y poemas similares de otros. En esta poesía (30) de invectiva su natural adecuación produjo el metro yámbico que quedó en

[11] Margites, canción cómica primitiva. Homero habría compuesto algunas de estas piezas.

uso, de aquí nuestro presente término "yámbico" porque era el metro de sus *yambos* o invectivas de unos contra otros. Como resultado se obtuvo que los viejos poetas se convirtieron, algunos de ellos, en autores del verso heroico y otros del yámbico. La posición de Homero, no obstante, es peculiar: así como fue en el estilo serio el poeta de los poetas, elevado no sólo por su excelencia literaria, sino también mediante el carácter dramático de sus imitaciones, fue asimismo el primero en bosquejar para nosotros las formas generales de la comedia al producir no una invectiva dramática, sino un cuadro dramático de lo ridículo; sus *margites* en verdad se hallan, respecto a nuestras comedias en la misma relación que la *Ilíada* y la *Odisea* frente a **1449a** nuestras tragedias. Pero tan pronto como la tragedia y la comedia aparecieron en el ambiente, aquellos naturalmente atraídos por cierta línea de poesía se convirtieron en autores de comedias en lugar de yambos, y los otros inclinados por su índole a una línea distinta, en creadores de tragedias en lugar de epopeyas, porque estos nuevos modos del arte resultaban más majestuosos y de mayor estima que los antiguos.

En cuanto a cuestionar si la tragedia es ahora todo lo que debe ser en sus elementos formativos, considerar todo ello y decidirlo teoréticamente y en relación a las representaciones, es un problema para otra investigación.

Esta comenzó ciertamente mediante improvisaciones, como también la comedia; la primera se originó con los autores de los ditirambos, la otra con las canciones fálicas, que todavía perviven como instituciones en algunas de nuestras ciudades. Y su avance desde entonces fue lento, a través de su transformación y luego de superar etapas en cada paso. Sólo después de una larga serie de cambios el movimiento de la tragedia se detuvo al alcanzar su forma natural. 1) El número de actores fue primero aumentado a dos por Esquilo, quien disminuyó la importancia del coro, e hizo que el diálogo, o la parte hablada, asumiera la misión decisiva en el drama. 2) Un tercer actor y la escenografía se debieron a Sófocles. 3) La tragedia adquirió también su magnificencia. Descartó los relatos breves y el lenguaje chabacano, que debía a su origen satírico, alcanzó, aunque sólo en un momento tardío de su progreso, un tono de dignidad; su metro cambió, pues, del trocaico al yámbico. La razón para su uso originario del tetrámetro trocaico yacía en que su poesía era satírica y más relacionada con la danza que lo que sucede ahora. Empero, tan pronto como se introdujo la parte hablada, la naturaleza misma encontró el metro adecuado. El yámbico, según sabemos, es el más flexible de los metros, como se muestra por el hecho de que muy a menudo caemos en él en el diálogo, mientras que

resulta raro que hablemos en hexámetros, y esto sólo cuando nos separamos del tono hablado de la voz. 4) Otro cambio fue la pluralidad de episodios o actos. En cuanto a los problemas restantes, los adornos sobreagregados y el relato de su introducción, éstos deben ser aceptados según se dijo, pues demandaría (30) una tarea muy larga revisar los detalles.

Capítulo V

Respecto a la comedia es (como se ha observado) una imitación de los hombres peor de lo que son; peor, en efecto, no en cuanto a algunas y cada tipo de faltas, sino sólo referente a una clase particular, lo ridículo, que es una especie de lo feo. Lo ridículo puede ser definido acaso como un error (35) o deformidad que no produce dolor ni daño a otros; la máscara, por ejemplo, que provoca risa, es algo feo y distorsionado, que no causa dolor.

Aunque los cambios sucesivos en la tragedia y sus autores no son desconocidos, no podemos decir lo mismo de la comedia; sus etapas primigenias pasaron **1449b** inadvertidas, porque ella todavía no había sido tomada en serio. Esto aconteció sólo en un momento posterior de su progreso cuando un coro de comediantes fue oficialmente reconocido por el arconte; ellos solían ser simples voluntarios. La comedia alcanzó ya ciertas formas definidas cuando empezó el recuerdo de aquellos individuos llamados poetas cómicos. Quién fue el que le proporcionó másca-

ras, o prólogos, o una pluralidad de actores y otros elementos es algo que se desconoce. (5) La fábula preparada, o trama, se originó por cierto en Sicilia, con Epicarmo y Formis; de los poetas atenienses, Crates[12] fue el primero en eliminar la invectiva de la comedia, y creó argumentos de naturaleza general y no personal, es decir, fábulas estudiadas o argumentos.

La epopeya coincide, pues, con la tragedia en este contexto, la de ser una imitación de temas serios (10) en un verso de gran vuelo. Difiere de ella, no obstante, 1) en que se expresa en una clase de verso y en forma narrativa; y 2) por su extensión que se debe a su acción la cual no tiene límite fijo en el tiempo, mientras que la tragedia se empeña en mantenerse en cuanto es posible dentro de un ciclo solar, o cerca de esta medida. Esto, insisto, es otro punto de diferencia entre ellas, aunque al principio la práctica en este respecto fue justamente (15) la misma tanto en las tragedias como en las epopeyas. Ellas difieren también (3) en sus elementos constitutivos, pues algunos son comunes a ambas y otros peculiares a la tragedia; de aquí que un juez de una buena o mala tragedia es asimismo un juez en la epopeya. Todas las partes de una

[12] Crates vivió en Atenas alrededor del 470. Se le considera el verdadero creador de la comedia griega en cuanto universalizó sus personajes, es decir, eliminó la invectiva personal.

epopeya se hallan incluidas en la tragedia; pero aquellas de la tragedia no se encuentran todas en la épica.

Capítulo VI

En tanto reservamos para una consideración posterior la poesía y la comedia en hexámetros (20), proseguiremos ahora con la discusión de la tragedia; antes de hacerlo, sin embargo, debemos resumir la definición resultante de lo que se ha dicho. Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones. Aquí, por "lenguaje enriquecido con adornos artísticos" quiero decir con ritmo, armonía y música sobreagregados, y por "adecuados a las diversas partes" significo que algunos de ellos se producen sólo por medio (30) del verso, y otros a su vez con ayuda de las canciones.

I. Ahora bien, puesto que los hombres representan las acciones, se deduce en primer lugar

que el espectáculo (o la aparición de los actores en la escena) debe ser parte del todo, y en segundo término la melodía y la dicción: estas dos son el medio de su imitación. Aquí por dicción quiero decir sólo esto: la composición de los versos, (35) y por melodía lo que se entiende sin esfuerzo para requerir explicación. Pero hay más: el tema representado también es una acción, y la acción requiere actores, los que deben tener por necesidad sus cualidades distintivas tanto en el carácter como en el pensamiento, puesto que es a partir de estos hechos que les asignamos ciertas cualidades a sus acciones **1450a.** Por consiguiente, hay en el orden general de las cosas dos causas, el pensamiento y el carácter de sus acciones, y por tanto de su éxito o fracaso en sus vidas. Así la acción (lo que fue hecho) se representa en el drama por la fábula o la trama. La fábula, en nuestro presente sentido del término, es simplemente esto: la combinación de los incidentes, o sucesos acaecidos en la historia; (5) mientras que el carácter es lo que nos incita a adscribir ciertas cualidades morales a los protagonistas, y el pensamiento se advierte en todo lo que ellos dicen cuando prueban un aspecto particular, o quizás enuncian una verdad general. Hay, pues, en efecto, seis partes en cada tragedia, en conjunto, esto es, de tal o cual cualidad: la fábula o trama, los caracteres, la dicción o elocución, el pensamien-

to, el espectáculo, y la melodía; dos de ellas surgen del medio, una de la manera, y tres de los objetos de la imitación dramática. Y no hay nada más aparte de estas seis. De éstas, elementos formativos por cierto, casi todos los dramaturgos han hecho debido uso, ya que cada drama, se puede afirmar, admite el espectáculo, el protagonista, la fábula, la dicción, la melodía y el pensamiento.

II. Lo más importante de las seis es la combinación de los incidentes de la fábula. La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad. El protagonista nos da cualidades, pero es en nuestras acciones –lo que hacemos– donde somos felices o lo contrario. En un drama, entonces, los personajes no actúan para representar los caracteres; incluyen los caracteres en favor de la acción. De modo que es la acción en ella, es decir, su fábula o trama la que constituye el fin o propósito de la tragedia, y el fin es en todas partes lo principal. Aparte de esto una tragedia es imposible sin acción, aunque puede haberla sin carácter. Las tragedias de la mayoría de los autores actuales carecen de carácter, un defecto común entre los poetas de todas clases, y con su contraparte en

la pintura, según el caso de Zeuxis[13] comparado con Polignoto; pues mientras éste es fuerte en carácter, la obra de Zeuxis carece de él. Y además, se puede concordar una serie de discursos característicos de la más fina expresión respecto a la dicción y el pensamiento, y sin embargo es fácil que fracasen en producir el verdadero efecto trágico; (30) no obstante se tendrá mucho mayor éxito con una tragedia que por inferior que sea en estos aspectos, posea en ella una trama y una combinación de incidentes. Y habría que agregar: los más poderosos elementos de atracción en la tragedia, las peripecias y los reconocimientos, son partes de la fábula. Una prueba más concluyente reside en que los principiantes (35) aciertan mucho antes con la dicción y los caracteres que con la construcción de la trama, y lo mismo puede afirmarse de casi todos los dramaturgos anteriores. Sostenemos, en consecuencia, que lo primero y esencial, la vida y el alma por así decir, de la tragedia es la fábula, y que los caracteres aparecen en segundo término. En efecto, hágase el paralelo con la pintura, donde los más hermosos colores colocados sin orden no nos darán el mismo **1450b** placer que el simple esbozo en blanco y negro de un retrato. Subrayamos que la tragedia es

[13] Pintor griego, de la escuela jónica, contemporáneo de Parrasio.

ante todo una imitación de la acción, y que es sobre todo por la acción que imita a los agentes actuantes. En tercer término aparece el elemento del pensamiento, esto es, el poder de expresar lo que debe decirse, o lo que es adecuado para la ocasión. Esto es lo que en los discursos de la tragedia cae dentro del arte de la política y la retórica; pues los viejos poetas hacen hablar a sus personajes como estadistas, y los modernos como retóricos. No se debe confundir esto con el carácter. El carácter en un drama es lo que revela el propósito moral de los protagonistas, es decir, la clase de hecho que intentan evitar, donde el caso no es claro; de aquí que no haya lugar para el carácter en un discurso sobre un tema por completo indiferente. El pensamiento, por lo demás se prueba en todo lo que dicen los personajes cuando aceptan o rechazan algún aspecto particular o enuncian alguna proposición universal. Cuarto entre los elementos literarios se halla la dicción de los personajes, que como se ha explicado antes, es la expresión de sus pensamientos en palabras, que resulta en la práctica lo mismo en el verso que en la prosa. Respecto de las dos partes restantes, la melodía es el más elevado de los adornos de la tragedia. El espectáculo, aunque una atracción, es lo menos artístico de todas las partes, y tiene escasa relación con el arte de la poesía. El efecto trágico es por completo posible

sin una función pública y sin actores, y además la puesta en escena del espectáculo es más un problema de la técnica escenográfica (20) que de los poetas.

Capítulo VII

Después de haber distinguido las partes, ahora vamos a considerar la construcción adecuada de la fábula o argumento, en cuanto ésta es sin duda lo primero y lo más importante en la tragedia. Hemos establecido que una tragedia es una imitación de una acción que es completa en sí misma, como un todo de cierta magnitud; pues un todo puede carecer de magnitud para hablar de él. Ahora bien, un todo es aquello que posee principio, medio y fin. Un principio es aquello que necesariamente no adviene después de algo más, si bien algo más existe o acontece después de esto. El fin, por el contrario, es lo que naturalmente se deduce de algo más, ya como una consecuencia necesaria o usual, y no es seguido por nada más. Una trama bien construida, por consiguiente, no puede ora empezar o terminar en el punto que se desee; el comienzo y el fin en esto deben ser de las formas justamente descritas. Así, para ser bella una criatura viviente y cada todo compuesto de partes debe no sólo presentar cierto ordena-

miento en el arreglo de sus partes, sino también poseer cierta definida magnitud. La belleza es un problema de tamaño y orden, y por tanto imposible 1) en una criatura insignificante, dado que nuestra percepción deviene indistinta cuando ella se aproxima instantáneamente; o 2) en una criatura de gran tamaño –digamos, mil estadios de largo– ya que en tal caso en lugar de **1451a** ver el objeto al instante, la unidad y la totalidad de éste se pierde para el observador. De la misma manera, entonces, así como un todo bello hecho de partes, o una bella criatura viviente debe ser de determinado tamaño, pero de un tamaño captable por el ojo, de igual modo una trama o argumento tiene que poseer cierta extensión, si bien capaz de ser aprehendida por la memoria. Respecto al límite de la extensión, en cuanto atañe a las funciones públicas y a los espectadores, ésta no cae dentro de la teoría de la poesía. Si se tuvieran que representar cien tragedias, éstas se medirían por la clepsidra, según ha sucedido en algún tiempo. El límite, empero, establecido por el actual estado de cosas es éste: cuanto más extensa es la fábula, siempre que resulte coherente (10) y comprensible como un todo, será tanto más bella en razón de su magnitud. Según una fórmula común general, "una extensión que permite al héroe pasar por una serie de probables o necesarias etapas de la desdicha a la felicidad, o de la

felicidad a la desdicha", puede bastar como límite para la representación de la trama.(15)

CAPÍTULO VIII

La unidad de la fábula no consiste, según algunos suponen, en tener un hombre como un héroe, pues la vida de un mismo hombre comprende un gran número, una infinidad de acontecimientos que no forman una unidad, y de igual modo existen muchas acciones de un individuo que no pueden reunirse para formar una acción. Se advierte, entonces, el error de todos los poetas que han (20) escrito una *Heracleida*, una *Theseida* o poemas semejantes; ellos creen que, porque Heracles fue un hombre, la historia de Heracles debe ser una historia. Homero, sin duda, entendió este aspecto muy bien, ya por arte o por instinto, justamente debido a que excedió al resto en todos los detalles. Al escribir la *Odisea* (25) no permitió que el poema registrara todo lo que por cierto le aconteció al héroe; por ejemplo, le sucedió ser herido en el Parnaso y también fingirse loco en la época del llamado a las armas, pero ambos incidentes no tenían ninguna conexión necesaria o probable entre sí. En lugar de ello, tomó como tema de la *Odisea*, co-

mo también de la *Ilíada,* una acción con la unidad del tipo que hemos descrito. La verdad es que así como en las otras artes imitativas (30) una imitación es siempre de una cosa, de igual modo en la poesía la fábula, como imitación de la acción, debe representar una acción, un todo completo, con sus diversos incidentes tan íntimamente relacionados que la transposición o eliminación de cualquiera de ellos distorsiona o disloca el conjunto. Por tal causa aquello que por su presencia o ausencia no provoca ninguna diferencia perceptible no constituye ninguna parte real del todo. (35)

CAPÍTULO IX

De lo que hemos dicho se desprende que la tarea del poeta es describir no lo que ha acontecido, sino lo que podría haber ocurrido, esto es, tanto lo que es posible como probable o necesario. La distinción entre el historiador y el poeta **1451b** no consiste en que uno escriba en prosa y el otro en verso; se podrá trasladar al verso la obra de Herodoto, y ella seguiría siendo una clase de historia. La diferencia reside en que uno relata lo que ha sucedido, y el otro lo que podría haber acontecido. De aquí que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia,[14] puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo de las universales, mientras que las de la historia son particulares. Por proposiciones universales hay que entender la clase de afirmaciones y actos que cierto tipo de

[14] Tal vez Aristóteles piense aquí en Herodoto, una especie de corresponsal viajero, que recorrió el inundo entonces conocido en busca de noticias de todo tipo sin detenerse mucho en comprobar lo que escribía. Es posible que el Estagirita considerara que Tucídides no era un historiador sino un artista y un filósofo.

personas dirán o harán en una situación dada, y tal es el fin de la poesía, aunque ésta fija nombres propios a los caracteres. Los hechos particulares son, digamos, lo que Alcibíades hizo o lo que le aconteció. En la comedia esto ya ha quedado claro, pues los poetas cómicos construían sus fábulas a partir de acontecimientos probables, y luego añadían algunos nombres según su capricho; ellos no escribían, como los poetas yámbicos, sobre personas particulares. En la tragedia, sin embargo, se adherían todavía a los nombres históricos, y por esta razón lo que convence es lo posible. Mientras no podemos estar seguros de la posibilidad de algo que no ha sucedido, lo que ha acontecido es desde luego posible, puesto que no habría sucedido si ello no hubiera sido así. Sin embargo, aun en la tragedia hay algunos dramas sólo con uno o dos nombres conocidos en ellos; el resto es invención. Y existen algunos sin ningún nombre conocido, por ejemplo *Anteo* de Agatón,[15] en el cual tanto los incidentes como los nombres son creaciones del poeta, y el drama no resulta por ello menos delicioso. Así pues, parece que no debemos adherimos con firmeza a los relatos tradicionales sobre los que se basan las tragedias. Sería absurdo proce-

[15] Trágico ateniense, contemporáneo y amigo de Platón. Figura en el *Simposio*.

der de este modo, en efecto aun cuando las historias conocidas lo son sólo para unos pocos, si bien ellas son un deleite para todos.

Según lo dicho antes resulta claro que el poeta debe ser más el autor de sus fábulas o tramas que de sus versos, sobre todo porque él es un poeta en virtud del elemento imitativo de su trabajo, y son acciones las que imita. Y si adopta un tema de la historia real, no por eso es menos poeta, ya que algunos acontecimientos históricos pueden muy bien (30) estar en el orden probable y posible de las cosas, y en ese sentido, por esos hechos él resulta su poeta.

De las fábulas simples y de las acciones lo peor resulta lo episódico. Llamo episódico a una fábula cuando no existe ni probabilidad ni necesidad en la secuencia de los episodios. Fábulas (35) de esta clase son construidas por malos poetas a causa de su incapacidad, y por buenos poetas por culpa de los actores. Por realizar su obra para funciones públicas, un buen poeta a menudo estruja una fábula más allá de sus aptitudes y se ve así obligado a retorcer las secuencias de sus accidentes.

1452a La tragedia, por consiguiente, es una imitación no sólo de una acción completa, sino también de incidentes que provocan piedad y temor. Tales incidentes tienen el máximo efecto sobre la mente cuando ocurren de manera inesperada y al mismo tiempo se suceden unos a

otros; entonces resultan más maravillosos que si ellos acontecieran por sí mismos o por simple casualidad. En efecto, hasta los hechos ocasionales parecen más asombrosos cuando tienen la semejanza de haber sido realizados a designio; así, por ejemplo, la estatua de Mitis en Argos mató al hombre que había causado la muerte de aquél al caer sobre éste en una ceremonia. Hechos de tal tipo no parecen sucesos casuales. Por eso las fábulas de esa clase resultan necesariamente mejores que las otras.

CAPÍTULO X

Las fábulas son o simples o compuestas, puesto que las acciones que representan obedecen naturalmente a esta doble descripción. A la acción simple, que procede en la forma definida, como un todo continuo, la llamo simple, cuando el cambio en la fortuna del héroe se realiza sin peripecia ni reconocimiento; y compleja cuando ella encierra una u otra de estas desventuras, o ambas. Estas acciones deben surgir de la estructura de la fábula misma, de manera que resultan ser la consecuencia, necesaria o probable de los antecedentes. Existe una gran diferencia entre algo que acontece a causa de esto y después de esto.

Capítulo XI

Como se ha observado la peripecia es un cambio de un estado de cosas a su opuesto, el cual concuerda, según ya dije, con la probabilidad o necesidad de los acontencimientos. (25) Por ejemplo, en *Edipo:* aquí el cambio lo produce el mensajero, quien al pretender alegrar a Edipo y eliminar sus temores respecto de su madre, revela el secreto de su nacimiento. Y en *Linceo*, justamente cuando éste es conducido para ser ejecutado, con Danao a su lado, que ha de hacer cumplir la sentencia, los incidentes que preceden al hecho se modifican al punto que el primero es salvado y Danao (30) ajusticiado. El reconocimiento es, como la misma palabra indica un cambio de la ignorancia al conocimiento, y así lleva al amor o al odio en los personajes signados por la buena o la mala fortuna. La forma más refinada de reconocimiento es la que se logra mediante las peripecias, como aquellas que se producen en *Edipo*. Hay, por supuesto, otras formas; lo que hemos dicho puede suceder en cierta manera con referencia a objetos inanima-

dos, (35) aun cosas de tipo casual, y es también posible el reconocimiento si alguien ha hecho o no ha hecho algo. Pero la forma más directamente relacionada con la fábula y la acción del drama es la mencionada en primer término.

1452b Esta, junto con la peripecia, suscitará ora piedad o temor, que son las acciones que la tragedia está preparada para representar, y que servirán asimismo para provocar el fin feliz o desdichado. El reconocimiento, en tal caso, por tratarse de personas, puede ser sólo la de una parte a la otra, pues la segunda ya es conocida, (5) o bien las partes quizá tengan que descubrirse. Ifigenia, por ejemplo, fue descubierta por Orestes mediante el envío de la carta; y otro reconocimiento se requirió para que Ifigenia lo reconociera a él.

Dos partes de la fábula, entonces, la peripecia y el reconocimiento (10) representan tales incidentes como éstos. Una tercera parte es el sufrimiento, que podemos definir como una acción de naturaleza destructiva o patética, así los asesinatos en la escena, torturas, heridas, etc. Las otras dos ya han sido explicadas.

Capítulo XII

Las partes de la tragedia que han de tratarse como elementos formativos en conjunto se mencionaron en un capítulo previo. Empero, desde el punto de vista de su cantidad, es decir, las secciones separadas dentro de las cuales se divide, una tragedia posee las siguientes partes: prólogo, episodio, éxodo y una canción coral, dividida en párodo[16] y estásimo;[17] estas dos son comunes a todas las tragedias, mientras que las canciones de la escena y los *commoi* sólo se encuentran en algunas. El prólogo es todo lo que precede al párodo del coro; un episodio es todo lo que entra entre dos canciones corales completas; el éxodo, todo lo que sigue después de la última canción coral. En las secciones corales del párodo se halla la primera expresión total del coro, y un estásimo es una canción coral sin anapestos o tróqueos. Un *commos* es un

[16] Término técnico que denota la aparición del coro en la orquesta o la canción que cantaba al entrar.

[17] Lo que cantaba el coro sin moverse de su lugar.

pasaje de lamentos en el que tanto el coro como los actores toman parte. Ya hemos mencionado las partes de la tragedia (25) usadas en conjunto como elementos formativos; las previamente citadas son sus partes desde el punto de vista de su cantidad, o las secciones separadas en que se divide.

Capítulo XIII

Los próximos puntos, después de lo que hemos dicho antes, son éstos: ¿A qué debe apuntar el poeta y qué debe evitar al construir sus fábulas? ¿Y cuáles son las condiciones de que depende el efecto trágico?

Comprendemos que para la forma más bella de tragedia la fábula (30) no debe ser simple sino compleja, y que además debe imitar acciones que provoquen temor y piedad, puesto que ésta es la función distintiva de esta clase de imitación. Se deduce, en consecuencia, que existen tres formas de fábulas que deben evitarse: 1) Un hombre excelente no debe aparecer pasando de la felicidad a la desdicha, o 2) un hombre malo, de la desdicha a la felicidad. La primera situación no es piadosa ni inspiradora de temor, sino simplemente (35) nos es odiosa. La segunda es la menos trágica que puede presentarse; no tiene ninguno de los requisitos de la tragedia. No apela ni a los sentimientos humanos en nosotros ni a nuestra piedad ni a nuestro temor. Por otra parte, tampoco debe 3) un **1453a** hombre malo

en extremo deslizarse de la felicidad a la miseria. Tal historia puede suscitar el sentimiento humano en nosotros, aunque no nos conducirá ni a la piedad ni al temor; la piedad es ocasionada por una desgracia inmerecida, y el temor por algo acaecido a hombres semejantes a nosotros mismos, de modo que no habría en la situación nada piadoso ni inspirador de temor. Queda, pues, una clase intermedia de personaje, un hombre no virtuoso en extremo, ni justo cuya desdicha se ha abatido sobre él, no por el vicio ni la depravación, sino por algún error de juicio, como es el caso de quienes gozan de gran reputación y prosperidad, por ejemplo, Edipo, Tiestes, y los hombres de prestigio en familias ilustres. La fábula perfecta, por tanto, debe poseer un interés simple no doble (como algunos nos dicen); el cambio en la fortuna del héroe no ha de ser de la miseria a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha; y la causa de esta transformación no ha de residir en ninguna depravación, sino en algún gran error de su parte, mas el hombre mismo ha de ser tal como lo hemos descrito, o mejor, no peor que tal ejemplo. También el hecho confirma nuestra teoría. Aunque los poetas empezaron por aceptar cualquier historia trágica que les vino a la mente, en estos días las tragedias más bellas son siempre aquellas sobre reducidas casas ilustres, como las de Alcmeón, Edipo, Orestes, Me-

leagro, Tiestes, Telefo, o algunos otros que pueden haberse involucrado, ya como personajes o víctimas en determinados sucesos de horror. Teoréticamente entonces, la mejor tragedia posee una trama de esta descripción. Sin embargo, los críticos se equivocan cuando acusan a Eurípides por aceptar esta línea en sus tragedias, y dar a muchas de ellas un fin desdichado. Esta es, según hemos afirmado, la tendencia correcta que ha de seguirse. La mejor prueba es ésta: en la escena y en las competencias públicas tales dramas, trabajados con esmero, se ven como los más verdaderamente trágicos; y Eurípides, aunque su ejecución fracase en otros aspectos, es considerado no obstante como el mejor de los dramaturgos trágicos. Después de estas consideraciones debemos hablar de la construcción de la fábula, que algunos colocan en primer término, la que puede tener una doble historia (como la *Odisea)* y un resultado opuesto para los personajes buenos o malos. Se la considera la mejor sólo en razón del escaso gusto del auditorio; los poetas simplemente siguen a su público y escriben según su dictado. Pero aquí el placer no es el que provoca la tragedia. Pertenece más bien a la comedia, donde los enemigos más enconados en la pieza (por ejemplo Orestes y Egisto) se convierten al fin en buenos amigos, y nadie mata a nadie.

Capítulo XIV

1453b El temor trágico y la piedad pueden ser provocados por el espectáculo; pero también pueden surgir de la misma estructura y los incidentes del drama, que es el mejor camino y muestra al mejor poeta. La fábula debe ser pues tan bien ordenada, que aún sin ver lo que acontece, quien sólo oye el relato ha de sentirse lleno de horror y piedad ante los incidentes, que es por cierto el efecto que el simple recitado de la historia de Edipo produce en el oyente. Provocar este mismo efecto por medio del espectáculo es menos artístico y requiere la ayuda escenográfica. Sin embargo, aquellos que utilizan el espectáculo para colocar delante de nosotros lo que es simplemente monstruoso y que no produce temor, desconocen por completo el sentido de la tragedia; no se debe exigir de la tragedia cualquier clase de placer, sino sólo su propio placer.

El placer trágico es el de la piedad y el temor, y el poeta debe producirlo mediante una tarea de imitación; es claro, en consecuencia, que las

causas deben ser incluidas en los incidentes de la historia. Veamos entonces qué clase de incidentes nos conmueven como horribles, más que como piadosos. En un acontecimiento de este tipo las partes deben por necesidad ser o amigos o enemigos, o bien indiferentes entre sí. Ahora bien, cuando un enemigo ataca a su enemigo nada hay en ellos que nos lleve a la piedad en el hecho o en su meditación, excepto en la medida que concierne al dolor real del que sufre, y lo mismo es verdadero cuando las partes son indiferentes. No obstante, cuando el hecho trágico se produce dentro de la familia, es decir, cuando el asesinato o el daño es premeditado por el hermano contra el hermano, por el hijo contra el padre, por la madre contra el hijo, o el hijo contra la madre, tales son las situaciones que el poeta debe buscar. Las historias tradicionales deben conservarse como son, por ejemplo, el asesinato de Clitemnestra por Orestes y de Erífila por Alcmeón. Al mismo tiempo aún dentro de estos acontecimientos, algo le queda al poeta mismo; él debe idear la manera correcta de tratar los hechos. Expliquemos más claramente lo que significamos por "la manera correcta". El hecho horroroso puede ser realizado por el agente con conocimiento y con conciencia, como en los viejos poetas y el asesinato de los hijos por Medea en Eurípides. O puede hacerlo, pero con ignorancia de su relación, y descubrirlo des-

pués, (30) como le sucede a Edipo en Sófocles. Aquí el hecho está fuera del drama, pero puede quedar dentro de él, como el acto de Alcmeón en Astidamas o el de Telégono en *Ulises herido.* Una tercera posibilidad es la del que medita (35) una injuria mortal contra otro en ignorancia de su relación, pero que logra hacer el reconocimiento para detenerse a tiempo. Lo dicho agota las posibilidades, puesto que el hecho necesariamente debe ser realizado o evitado a sabiendas o por ignorancia.

La peor situación se presenta cuando el personaje está a punto de cometer el hecho con todo conocimiento y desiste de él. Resulta desconcertante y asimismo nada trágico (por la ausencia de sufrimiento); de aquí que nadie actúa de tal manera, excepto en pocos casos, por ejemplo Hemón y **1454a** Creón en *Antígona.* Después de esto se produce la real perpetración del suceso meditado. Una situación mejor que ésta, sin embargo, es que el hecho se cometa con ignorancia y la relación sea descubierta después, ya que no hay nada desagradable en ello, y el reconocimiento ha de servir para asombrarnos. (5)

Pero lo mejor de todo es lo último; es lo que tenemos en *Cresfontes,* por ejemplo, cuando Meropea, a punto de matar a su hijo lo reconoce a tiempo; en *Ifigenia,* cuando la hermana y el hermano se hallan en una situación parecida, y en *Hella,* en el instante en que el hijo reconoce a su

madre cuando está a punto de entregarla al enemigo.

Esto explicará por qué nuestras tragedias están restringidas (según acabamos (10) de decir) a tan escaso número de familias. Fue lo accidental más que el arte lo que llevó a los poetas a la búsqueda de temas para encuadrar esta clase de incidentes en sus fábulas. Ellos se encuentran todavía obligados a recurrir, pues, a las familias en las que ocurrieron estas desgracias.

Sobre la construcción de la fábula y la clase de fábula (15) requerida ya se ha dicho demasiado.

Capítulo XV

En cuanto a los caracteres existen cuatro puntos que hay que mencionar. Primero, y sobre todo, que deben ser buenos. Habrá carácter en un drama si (como se ha observado) lo que el personaje dice o realiza revela cierto designio moral, y un buen carácter si el propósito así revelado es bueno. Puede haber bondad en toda clase de personajes, hasta en una mujer o un esclavo, (20) aunque la primera es quizás inferior y el otro un ser totalmente sin valor. El segundo punto es la adecuación. El carácter ante nosotros debe ser, digamos, viril; pero no es apropiado en el carácter de una mujer ser viril o inteligente. El tercer punto es que sea semejante a la realidad, que no es lo mismo que ser bueno o apropiado, según nuestro sentido (25) del término. En cuarto lugar, el carácter debe ser coherente y el mismo siempre; aun si la inconsistencia fuera parte del hombre ante nosotros para la imitación y presentara esa forma de carácter, debe ser pintado como coherentemente incoherente. Tenemos un ejemplo de innecesaria baje-

za de carácter en el Menelao de *Orestes*, de incongruencia e inadecuación en la lamentación de Ulises en *Escilla*, y en el inteligente discurso de Melanipa; y de incoherencia en *Ifigenia en Aulide*, pues Ifigenia como suplicante es por completo diferente de lo que será más tarde. Lo correcto, por tanto, en los caracteres así como en los incidentes del drama es buscar siempre lo necesario o lo probable; de modo que cuando tal personaje diga o haga tal cosa, sea la necesaria o probable consecuencia de su carácter. A partir de esto se advierte (para formular una digresión) que el desenlace también debe surgir **1454b** de la fábula misma, y no depender de un artificio de la escena, como en *Medea*, o en el episodio del embarque (detenido) de los griegos en la *Ilíada*. El artificio [*deus ex machina*] debe reservarse para problemas fuera del drama para acontecimientos pasados más allá del conocimiento humano, o sucesos aún por producirse, que requieren ser intuidos o anunciados, puesto que es privilegio de los dioses conocer de antemano. Entre los incidentes reales nada debe ser inexplicable, y si lo fuera debe quedar excluido de la tragedia, como en *Edipo* de Sófocles. Pero retornemos a los caracteres. Como la tragedia es una imitación de personajes mejores que el término medio de los hombres, nosotros debemos seguir el ejemplo de los buenos pintores de retratos que reproducen los

rasgos distintivos de un hombre, y al mismo tiempo, sin perder la semejanza, pintarlos mejores que lo que son. De igual modo el poeta, al representar a los hombres rápidos o lentos en su ira, o con similar debilidad de carácter, deben saber cómo dibujarlos como tales, y a la vez como hombres excelentes, según Agatón y Homero han representado a Aquiles.

Todas estas normas (15) deben conservarse siempre en la mente, como asimismo aquellas destinadas a los efectos en la escena, las que dependen directamente del arte del poeta, desde que también en éstas se pueden a menudo cometer errores. Sin embargo, ya hemos dicho demasiado sobre el tema en nuestros escritos publicados.

Capítulo XVI

El reconocimiento en general ya ha sido explicado. En cuanto a las clases de reconocimiento, el primero se advierte por ser el menos artístico, del cual los poetas hacen mucho uso por falta de invención; es el descubrimiento por signos o señales. De estos signos algunos son congénitos, "como la lanza que llevan sobre ellos los hijos de la tierra", o la "estrella", tal la que Carcino exhibe en su *Tiestes*; otros signos son adquiridos después del nacimiento, estos últimos son bien, marcas en el cuerpo, por ejemplo, cicatrices, o señales externas, como collares, o (para citar otro ejemplo) el arca en el reconocimiento según el drama *Tiro*. Estos signos, empero, admiten dos usos, uno mejor y otro peor; la cicatriz de Ulises es un ejemplo; el reconocimiento de él a través del signo se realiza en una forma por la nodriza, y en otra por los porquerizos. Un reconocimiento que emplea signos como medio de seguridad es menos artístico, pues en verdad lo son todos los que apelan a la reflexión; mientras que aquel que produce un

reconocimiento repentino, como la escena del baño, resultan mejores. Aparte de éstos tenemos los descubrimientos realizados directamente por el poeta, que son inartísticos por esa misma causa. Así, en *Ifigenia* el reconocimiento de Orestes por sí mismo, en tanto que su hermana revela quién es por una carta; Orestes dice por sí lo que el poeta quiere, más bien que lo que la fábula demanda. Esto, en consecuencia, no se aleja de la falta antes mencionada, pues Orestes pudo haber presentado también cierta seña. Otro ejemplo es la "voz de la lanzadera" en el *Tereo* de Sófocles. Una tercera clase es el reconocimiento a través de la memoria, que despierta la conciencia de un hombre por algo visto. Así en el drama *Los Ciprios* de Diciógenes **1455a**, la visión del cuadro lleva al hombre a estallar en lágrimas, y en el *Apólogo de Alcino*, Ulises al oír la cítara recuerda el pasado y también llora. Una cuarta clase de reconocimiento se produce a través del razonamiento, por ejemplo en *Las coéforas:* "Alguien que se me parece está aquí; no existe otro como yo, excepto Orestes; por tanto, él debe estar aquí". Otro ejemplo es el que el sofista Poleidos sugiere para *Ifigenia,* pues es probable que si su hermana fue sacrificada, su destino debe ser el mismo. O el episodio del *Tideo* de Teodectes: "Yo vine a buscar un hijo, y yo mismo he de morir." O también en *Las Finidas:* al ver el lugar la mujer infirió su destino, es

decir, que morirían allí, desde que se trataba del lugar en que habían sido expuestas[18] al nacer. Existe, asimismo un reconocimiento incorrecto que surge de un razonamiento erróneo de parte del público. Un ejemplo de ello se advierte en *Ulises, el falso mensajero:* él asegura que reconocería el arco, que no ha visto. (15) El mejor de los reconocimientos, empero, es aquel que surge de los incidentes mismos, cuando la gran sorpresa aparece a través de un hecho probable, como es el caso en *Edipo Rey* de Sófocles, y también en *Ifigenia,* pues es muy probable que ella quisiera enviar una carta a su hogar. Estos últimos son los únicos reconocimientos independientes del artificio de los signos y collares. Los mejores después de éstos (20) son los reconocimientos que dependen del raciocinio.

[18] El verbo exponer alude al hábito, practicado en Atenas, de exponer a los recién nacidos, especialmente a las niñas, a la intemperie para que muriesen. En el fondo la costumbre se funda en una razón económica. Se trataba de una boca más para mantener. La criatura podía ser adoptada por una familia pudiente.

Capítulo XVII

En el momento de construir sus fábulas y determinar la elocución en que han de quedar enmarcadas, el poeta debe recordar tener ante sus ojos, en cuanto sea posible, las verdaderas escenas. De este modo, al observar cada cosa con tal vivacidad como si fuera un testigo ocular, podrá crear (25) lo que es adecuado y estará menos expuesto a subestimar las incoherencias. Esto muestra por qué fue censurado en Carcino que hiciese salir del templo a Amfiarao; el hecho habría pasado inadvertido si no hubiera sido observado por el auditorio. En la escena el drama fracasó, pues la incongruencia del incidente ofendió a los espectadores. Hasta donde es posible también el poeta debe representar (30) su historia con los mismos gestos de sus personajes. Dadas las mismas condiciones naturales quien siente las emociones que deben ser descritas, será el más convincente; el dolor y el temor, por ejemplo, se pintan con mayor fuerza por quien las experimenta en ese momento. De aquí que tal poesía demanda un hombre con es-

pecial aptitud para ello, o bien alguien que se sienta tocado por la locura; el primero puede fácilmente asumir el estado de ánimo adecuado, y el último es posible que se halle realmente poseído por el delirio poético. Su fábula, pues, bien ya preparada o de su propia invención, debe ser primero simplificada **1455b** y reducida a una forma universal, antes de proceder a ampliarla mediante la inserción de los episodios. Lo siguiente mostrará cómo el elemento universal en *Ifigenia*, por ejemplo, puede ser considerado: Cierta doncella, ofrecida en sacrificio, y misteriosamente desaparecida de la vista de los sacrificantes, es trasladada (5) a otra tierra, donde la costumbre era inmolar a todos los extranjeros ante la divinidad, es allí convertida en la sacerdotisa de este rito. Mucho después de este hecho el hermano de la sacerdotisa logra llegar al lugar; sucede, sin embargo que el oráculo, por determinadas razones, le ha rogado ir hasta allí y la finalidad de su traslado queda fuera de la fábula del drama. Al llegar, él fue arrestado y estuvo a punto de ser sacrificado, hasta que revela su identidad, ya como lo dice Eurípides o (según lo sugiere Poleido) (10) por la natural exclamación: "Así yo también estoy condenado a ser sacrificado como lo fue mi hermana", y esta confesión lo salva. Cumplida esta etapa, luego de haber fijado los nombres propios como base de la fábula, es necesario intercalar los episodios

o incidentes accesorios. Se debe pensar, por supuesto, que los episodios han de ser adecuados, como el ataque de locura de Orestes, que provocó su arresto, y la purificación que determinó su salvación. En los dramas, pues, los episodios son cortos; en la épica sirven para extender el poema. El argumento de la *Odisea* no es largo. Un hombre se ve alejado de su hogar durante muchos años. Poseidón lo cuida con ojo vigilante, pero él está por completo solo. En el hogar las cosas han llegado al extremo de que su riqueza ha sido despilfarrada y la muerte de su hijo es tramada por los pretendientes de su mujer. Después de muchas aventuras y sufrimientos consigue regresar; se revela y cae sobre sus enemigos, y el fin es su salvación y la destrucción de aquéllos. Esto es lo adecuado en la *Odisea*; todo lo demás en ella es episódico.

Capítulo XVIII

Hay, además, otro punto que debe tenerse presente. Cada tragedia es, en parte, complicación y, en parte, desenlace; los incidentes antes de la escena inicial, y a menudo también algunos de aquellos dentro del drama, forman la complicación, y el resto es el desenlace. Por complicación significo (25) todo desde el comienzo de la fábula hasta el instante justamente antes del cambio en la fortuna del héroe; por desenlace, todo desde el comienzo del cambio hasta el fin. En *Linceo* de Teodectes,[19] por ejemplo, la complicación incluye, junto (30) con los supuestos incidentes, el rapto del niño y a su vez el de los padres, y el desenlace, todo desde el proceso del asesino hasta el fin. Ahora bien, si se habla con propiedad, las tragedias deben clasificarse **1456a7** como similares o diferentes, según sus fábulas, es decir, de acuerdo con su semejanza en la complicación y en el desenlace. Sin embargo, hay dra-

[19] Poeta y retórico griego. Quedan escasos fragmentos de sus obras.

maturgos que después de una buena complicación fracasan en el desenlace. Lo que se requiere es una completa maestría en ambas técnicas. Existen cuatro clases **1455b32** distintas de tragedia, que es el número de las partes constitutivas que ya he mencionado. Primera, la tragedia compleja, donde todo es peripecia y reconocimiento; segunda, la tragedia patética por ejemplo, los diversos dramas sobre *Ajax* e *Ixión;* tercera, la tragedia de carácter, como *Ftiótides* **1456a** y *Peleo,* y cuarta, la tragedia espectacular, ejemplificada por las *Fórcides, Prometeo,* y todos los dramas ubicados en el Hades. El designio del poeta debe ser en consecuencia combinar todo elemento de interés, si es posible, o bien los más importantes y la mayor parte de ellos. Esto es ahora necesario en especial debido a la injusta crítica a que el poeta se ve sometido en nuestros días. (5) Justamente porque, ha habido antes que él poetas de gran estro en diversas especies de tragedias, los críticos esperan ahora que un hombre supere lo que fue el punto fuerte de cada uno de sus predecesores. (10) Se debería recordar también lo que se ha dicho más de una vez, y no escribir una tragedia con una estructura épica (es decir, con una pluralidad de fábulas en ella) e intentando dramatizar, por ejemplo, toda la historia de la *Ilíada.* En la épica, debido a su extensión, cada parte se trata según su propia longitud. En el drama, sin embargo,

sobre la misma historia el resultado es muy decepcionante. Esto se comprende por el hecho de que todo el que ha dramatizado la caída de Troya en su totalidad, y no parte por parte, como Eurípides, o toda la historia de Niobe,[20] en vez de un fragmento, como Esquilo, o fracasó por completo o ha logrado un éxito muy pobre en la escena, y sólo por esto y nada más que por esto un drama de Agatón fue condenado a la ruina. Sin embargo en sus peripecias, como también en sus simples fábulas estos poetas muestran un magnífico talento al apuntar a la clase de efecto que ellos desean, es decir, algo que es trágico y suscita el sentimiento humano en nosotros, como el villano inteligente (Sísifo, por ejemplo) engañado, y el malvado valiente, vencido. Esto es probable, empero, en el sentido de Agatón cuando habla de la probabilidad de las improbabiblidades que suelen ocurrir. El coro también ha de ser considerado como uno de los actores; debe ser una parte integral del todo, y participar en la acción, lo que acontece más en Sófocles que en Eurípides. Con los poetas tardíos, en efecto, las canciones en sus dramas no tienen más relación con la fábula que cualquier otra tragedia. De aquí que tales canciones no sean más que interludios corales, una

[20] Personaje mitológico que cayó en desgracia ante los dioses por su arrogancia.

práctica que introdujo (30) Agatón por primera vez. Pero, ¿qué diferencia real hay entre el canto de tales canciones interpoladas e intentar adaptar un discurso, o aun un acto completo, de un drama a otro?

Capítulo XIX

Después de haber discutido la fábula y los caracteres, queda por considerar la dicción y el pensamiento. Respecto al pensamiento podemos asumir lo que se ha dicho de él en nuestro tratado de la *Retórica*, pues aquél pertenece más bien a este sector (35) de la investigación. El pensamiento incluye, todos los efectos que deben ser producidos por medio del lenguaje; entre éstos están la prueba o la refutación, la exaltación de la emoción (piedad, temor, ira, etc.) o **1456b** aumentar o disminuir los hechos. Es claro también que en la acción del drama deben ser observados los mismos principios, ya sea necesario producir efectos de piedad o terror, o de grandeza o probabibilidad. La única diferencia (5) es que con el acto la impresión debe ser provocada sin explicación; mientras que con la palabra hablada tiene que ser producida por el hablante, y resulta de su lenguaje. ¿Cuál sería, en consecuencia, la ventaja del hablante si todo apareciera a la debida luz fuera de su intervención?

Respecto a la dicción, un tema de estudio lo

constituyen las diversas formas de expresión, cuyo entendimiento corresponde al arte de la elocución y es necesario a los estudiosos de este arte, es decir, la diferencia entre orden y ruego, simple (10) afirmación y amenaza, pregunta y respuesta, etc. Si el poeta conoce estas cosas o no las conoce, su arte como poeta no es nunca seriamente criticado por ese motivo. ¿Qué falta puede observarse en el verso de Homero, "¡Canta, oh diosa, la cólera!"?, que Protágoras ha censurado como una orden, donde se impone un ruego, pues rogar a alguien que haga algo o no lo haga, según nos dice, es una orden. Dejemos esto de lado, entonces, como perteneciente a otro arte, y no al de la poesía.

CAPÍTULO XX

La dicción, considerada como un todo, se forma de las siguientes partes: las letras (o últimos elementos), la sílaba, la conjunción, el artículo, el nombre, el verbo, el caso y el discurso. La letra es un sonido indivisible de una clase particular, que puede convertirse en factor en un sonido inteligible. Los sonidos indivisibles son emitidos también por los animales, pero ninguno de éstos es una letra en nuestro sentido (25) del término. Estos sonidos elementales son ora vocales, semivocales o mudos. Una vocal es una letra que tiene un sonido audible sin adición de otra letra. Una semivocal posee un sonido audible mediante la adición de otra letra; por ejemplo, S y R. Muda es la que no tiene sonido por sí misma, pero se torna audible cuando se combina con letras que poseen (30) sonido; ejemplos son G y D. Las letras difieren en sonido de acuerdo con la forma de la boca y los lugares donde se producen, según sean aspiradas o no aspiradas, o largas, breves o de variable cantidad, y además según tengan acento agudo, grave y circunflejo. Los detalles de

estos problemas debemos dejarlos a la métrica. La sílaba es un sonido compuesto no significativo (35), formado por una muda y una letra que tiene sonido (vocal o semivocal); así GR, sin A, es tanto una sílaba como GRA, con A. Las diversas formas de la sílaba pertenecen también a la teoría métrica. Una conjunción es un sonido no significante que cuando forma con **1457a** otro un sonido significante, ni impide, ni lleva a la producción de una sola emisión significante a partir de la combinación de los diversos sonidos, y que si el discurso así integrado permanece separado (aparte de otros discursos), no debe insertarse al comienzo de éste; por ejemplo *mén, deé, toi, dé*.[21] O bien es un sonido no significante capaz de combinar (5) dos o más sonidos significantes en uno; por ejemplo, *anphí, perí*, etc. El artículo es un sonido no significante que marca el comienzo, el fin o el punto de división de un discurso, y su lugar (10) natural es ora en las extremidades ora en el medio. El nombre es un sonido Compuesto, significante, que no encierra la idea de tiempo, con partes que no tienen ningún significado por sí mismas en él. Debe recordarse que en un compuesto no pensamos en las partes como si tuvieran un significado por sí mismas en él; en el nombre "teodoro", por ejemplo, *doron* no significa

[21] Estas partículas griegas sirven a los efectos de la pausa y el ritmo, pero casi no tienen sentido por sí mismas.

nada para nosotros. El verbo es un sonido compuesto significante que involucra la idea de tiempo, con partes que (como en el nombre) no tienen significado por sí mismas en él. Mientras la palabra "hombre" o "blanco" no implica *cuándo*, "camina" y "ha caminado" encierran además de la idea de caminar, la de tiempo presente o pasado. El caso de un nombre o un verbo indica la relación "de" o "a" ante una cosa, etc., o si se refiere a uno o a muchos (por ejemplo "hombre" u "hombres"); o puede consistir simplemente en el modo de expresión, esto es, pregunta, orden, etc. "¿Caminaba?" y "¡Camine!" son casos del verbo según esta distinción. El discurso es un sonido compuesto, significante, algunas de cuyas partes tienen cierto significado por sí mismas. Observemos que un discurso no siempre se constituye mediante un nombre y un verbo; puede existir sin verbo, como la definición de hombre;[22] pero siempre tendrá alguna fracción con significado propio. En la frase "Cleón camina", "Cleón" es un ejemplo de tal parte. Se dice que un discurso es uno en dos formas, ora como significando una cosa, o bien como unión de diversos discursos convertidos en uno mediante un nexo apropiado. Así la unidad de la *Ilíada* es una por la vinculación de sus partes, y la definición de hombre lo es por designar una sola cosa.

[22] Aristóteles, *Top*. 130b.

Capítulo XXI

Los nombres pueden clasificarse como simples por lo que significo aquellos constituidos de elementos que individualmente no tienen sentido, como tierra, o como dobles o compuestos. En este último caso la palabra puede estar compuesta bien de una parte significativa o no significativa (distinción que desaparece en el compuesto); o de dos partes significantes. Puede haber también nombres triples, cuádruples y aún mayores (35), como sucede entre los masaliotas; tal la palabra *"hermocaicoxanthus"*[23] y otras.

1457b Cualquiera sea su estructura un nombre debe siempre ser: la palabra común para una cosa, una palabra extraña, una metáfora, una palabra de ornato, acuñada, alargada, abreviada o alterada en su forma. Por palabra común significo que es de uso general en una región, y por la palabra extraña, la que se emplea en otro pueblo. De este modo la misma palabra puede obviamente ser a la vez común y extraña, aun-

[23] Destructor de Hermes, en sentido metafórico.

que no con referencia al mismo pueblo; por ejemplo, *sígunon* (lanza) es una palabra común en Chipre y extraña para nosotros. La metáfora consiste en dar a un objeto un nombre que pertenece a algún otro; la transferencia puede ser del género a la especie, de la especie al género, o de una especie a otra, o puede ser un problema de analogía. Como ejemplo de transferencia del género a la especie digo: "Aquí yace mi barco", pues yacer en el ancla es la permanencia de una clase de cosa. Transferencia de la especie al género la tenemos en: "Ulises ha realizado ciertamente diez mil nobles hazañas", pues "diez mil" que es un número muy grande, se usa aquí en lugar de la palabra "muchas". La transferencia de una especie a otra se ve en: "Tronchando la vida con el bronce" o "Separando con el inflexible bronce"; aquí se usa "quitar" en el sentido de "separar" y "separar", en lugar de "quitar" y ambas palabras significan "arrebatar" o "eliminar" algo.

Explico la metáfora por analogía como lo que puede acontecer cuando de cuatro cosas la segunda permanece en la misma relación respecto a la primera como la cuarta a la tercera; entonces se puede hablar de la cuarta en lugar de la segunda, y de la segunda en vez de la cuarta. Y a veces es posible agregar a la metáfora una calificación adecuada al término que ha sido reemplazado. Así, por ejemplo, una copa se ha-

lla en relación a Dioniso como un escudo respecto a Ares, y se puede, en consecuencia, llamar a la copa escudo de Dioniso y al escudo copa de Ares. O también, la vejez es a la vida como la tarde al día, y así designar a la tarde como la vejez del día, según el equivalente de Empédocles,[24] es decir, la vejez es la "tarde" o "la puesta del sol de la vida". (25) En algunos casos no hay nombre para algunos de los términos de la analogía, pero la metáfora puede usarse de igual modo. Por ejemplo, arrojar la semilla se llama sembrar, pero no hay palabra para el despliegue solar de sus rayos; sin embargo, este acto permanece en la misma relación ante la luz del sol que la siembra frente al cereal, y de aquí la expresión del poeta "sembrando alrededor la llama creada por dios". (30) Existe también otra forma de emplear metáforas. Si se ha dado a la cosa un nombre extraño, se puede mediante una adición negativa negarle uno de los atributos naturalmente asociados con su nuevo nombre. Un ejemplo de esto sería llamar al escudo no la "copa de Ares", como en el caso anterior, sino una "copa *que no contiene vino*"... Una palabra acuñada es un nombre que, desconocido por el pueblo, es inventada por el poeta mismo. Hay palabras de esta clase, como *érnuges* para cuernos, y *aretér* para sacerdote. Se dice que una palabra (35) se

[24] Empédocles, frag. que debieron pertenecer a las *Purificaciones*.

alarga cuando ella tiene una **1458a** vocal corta que se modifica o se le inserta una sílaba extra; por ejemplo, *póleeos,* por *poléoos* y *Peleniádeoo* por *Peleídou.* Se dice que la palabra se abrevia cuando pierde una parte, como *kri, doo,* y *ops* en *mía gínetai amphotéroon ops* (una mirada es producida por ambos ojos). Una palabra es alterada cuando una parte es dejada tal cual era y otra parte es invención del poeta: *dexiterón* usada por *dexión,* en *dexiterón katá maxón* (sobre el pecho derecho).

Los nombres mismos, a cualquier clase que pertenezcan, son masculinos, femeninos o neutros. Todos los que terminan en *ni* (n), *rho* (r), *sigma* (s), o en las dos compuestas de ésta, *psi* y *xi* son masculinos. Todos los que terminan en las vocales invariablemente largas, *eta* y *omega* y en alfa son femeninos. Así hay un número igual de terminaciones masculinas y femeninas, porque *psi* y *xi* son equivalentes a *sigma* (s). No hay en cambio ningún nombre en muda o en una cualquiera de las dos vocales breves, *epsilón* (e breve) y *omicrón* (o). Sólo tres (*méli, kómmi, péperi,* miel, goma, pimienta) terminan en iota (i), y cinco terminan en upsilón (u). Los nombres neutros terminan en las vocales variables o en *ni* (n), *rho* (r) y *sigma* (s).

Capítulo XXII

La perfección de la dicción consiste a la vez en ser clara sin ser prosaica. Lo más claro sin embargo, es lo que está constituido por palabras corrientes, pero esto resulta un lugar común, como se observa en la poesía de Cleofón y Esténelo. Por otra parte la dicción deviene distinguida y fuera del nivel cotidiano mediante el uso de términos dignos, esto es, palabras extrañas, metáforas, formas alargadas y todo lo que desvía de los modos vulgares del discurso. No obstante, el empleo exclusivo de tales términos resultará ora un enigma ora un barbarismo: un enigma, si se abusa de las metáforas, un barbarismo, si se apela a palabras extrañas. La esencia misma del enigma es expresar hechos en una combinación imposible del lenguaje. Este resultado no puede lograrse mediante una simple sucesión de términos comunes, pero sí es posible por el empleo de metáforas, como en el enigma, "Vi a un hombre que con fuego soldaba bronce sobre otro hombre",[25] y otros semejantes. De igual modo el uso de palabras exó-

ticas lleva al barbarismo. Lo que se necesita entonces es cierta mezcla de estos diversos elementos. En efecto, las palabras extrañas, las metáforas, los términos ornamentales, impedirán al lenguaje tornarse vulgar y prosaico, mientras que los vocablos corrientes te asegurarán la requerida claridad.

1458b Lo que más ayuda, empero, a tornar la dicción clara y no prosaica es el uso de formas de palabras alargadas, breves y alteradas. Su desviación de los vocablos comunes, al darle al lenguaje un acento distinto del uso general, le otorga una apariencia no prosaica y en tanto tiene mucho en común con las palabras de empleo corriente le concede la condición de la claridad. (5) No es correcto, pues, condenar estos modos del discurso y ridiculizar al poeta por utilizarlos, como han hecho algunos; por ejemplo, Euclides el Viejo, quien afirmó que sería fácil hacer poesía si fuera permitido alargar las palabras en la narración misma según su deseo, un procedimiento que él caricaturizó al decir (10) [en griego vulgar] "yo vi a Epícares en su camino a Maratón"... [original muy corrompi-

[25] Se trataría, según Dorsch, de un recipiente de bronce, el que calentado se colocaba sobre una pequeña herida. Una vez enfriado extraía la sangre. Por su parte, Bywater sugiere que este enigma podría provenir de Cleobulina, autora de tales acertijos e hija de Cleóbulo, personaje de su tiempo (580 de la era antigua).

do].[26] Un uso demasiado manifiesto de estas licencias tiene, por cierto, un efecto ridículo, pero no son únicas en el caso; la norma de la moderación se aplica a todos los elementos del vocabulario poético. Aun con las metáforas, palabras extrañas y lo demás, el resultado será el mismo si todo ello se emplea impropiamente y con el propósito de provocar la risa. El uso correcto de estos elementos es algo muy distinto. Para advertir la diferencia se debe tomar un verso épico y observar cómo suena cuando se introducen las palabras normales. Lo mismo debe hacerse también con las palabras extrañas, la metáfora y lo restante; pues sólo se deben colocar las palabras comunes en su lugar para comprobar la verdad de lo que decimos. El mismo yambo se encuentra, por ejemplo, en Esquilo y en Eurípides, y como aparece en el primero es un verso pobre, mientras Eurípides, con el cambio de una sola palabra, el reemplazo de un vocablo extraño, por lo que en el uso es la palabra corriente, lo hace aparecer como bello. Esquilo dijo en su *Filoctetes:* "La úlcera que come la carne de mi pie". Eurípides simplemente cambió *come (esthiei)* por *thoinâtai (se sacia con, o se solaza en).*

O supongamos para este otro verso: "ahora un pícaro despreciable, repulsivo e insignifi-

[26] ¿Referencia a Euclides de Megara?

cante" [me ha cegado], otro cambio: "Y ahora un débil, repulsivo e insignificante pícaro...".

O la línea: "Colocó para mí un viejo asiento y una destartalada mesa", que podría ser: "Me colocó un viejo banco y una pequeña mesa".

O [en Homero] convertir "la ribera estalla" en "la ribera grita".[27]

Agreguemos a esto que Arifrades solía ridiculizar a los trágicos por introducir expresiones desconocidas en el lenguaje de la vida diaria, como "de las casas lejos" por "lejos de las casas", *sethen* (tuyo, de ti), *egoó dé nin* (me casé con ella) y *Axilléoos perí* en vez de *perí Axilléoos* (sobre Aquiles) y otras expresiones. El simple hecho de no hallarse usadas esas palabras según **1459a** el sentido corriente concede a la dicción un carácter no prosaico, pero Arifrades no comprendió esta situación. Tiene, en efecto, un alto mérito emplear con rectitud estas formas poéticas, así como también los compuestos y las palabras extrañas. Sin embargo, la máxima destreza consiste en ser un maestro de la metáfora.

[27] Todos los ejemplos de este capítulo aparecen en griego en las ediciones conocidas, salvo, en parte, la de Dorsch. Se trata de ejercicios retóricos y lingüísticos sobre el uso de palabras vulgares que desmerecen la dignidad del verso, según Aristóteles. Hemos vertido los ejemplos con la ayuda del citado traductor. Estos pasajes tienen un valor relativo y no van al fondo del problema que trata el filósofo. Cuestiones semejantes se plantean también en castellano, y el buen gusto debe decidir en última instancia.

Esto es lo único que no puede aprenderse de otros, y es asimismo un signo de genio, puesto que una excelente metáfora implica una percepción intuitiva de lo semejante y lo desemejante.

De las clases de palabras que hemos enumerado puede observarse que las formas compuestas son más adecuadas para el ditirambo, las palabras extrañas se ajustan mejor al verso heroico, y las metáforas a la poesía yámbica. Todas ellas, empero, pueden utilizarse también adecuadamente en el verso heroico. Pero en el verso yámbico, que en lo posible se modela sobre el lenguaje hablado, los únicos términos adecuados son aquellos empleados en el discurso, y estas son palabras del uso corriente, metáforas y vocablos ornamentales.

No necesito decir más sobre la tragedia y el arte de la representación por medio de la acción.

Capítulo XXIII

Respecto de la poesía que sólo narra o imita por medio del lenguaje versificado (sin acción) es evidente que tiene diversos puntos en común con la tragedia.

I. La construcción de sus fábulas debe ser tan clara como la de un drama; ellas han de basarse en una acción única, que debe ser un todo completo en sí mismo, con un principio, (20) medio y fin, de manera que la obra esté capacitada para producir su propio placer con toda la unidad orgánica de una criatura viviente. Tampoco debe suponerse que la épica debe construirse según la manera usual en nuestras historias. Una historia tiene que tratar no con una acción, sino con un período y todo lo que aconteció en él a una o más personas, por desconcertantes que hayan sido los diversos sucesos. De igual modo que dos acontecimientos (25) pueden suceder al mismo tiempo, por ejemplo, la batalla naval en Salamina y el enfrentamiento con los cartagineses en Sicilia, sin concordar en el mismo fin, así también en determinada secuencia de tiempo

dos hechos pueden seguirse uno al otro sin producir un resultado único. No obstante, se puede decir que la mayoría de nuestros poetas épicos ignoran esta distinción.

En consecuencia, entonces, para repetir lo que dijimos antes, tenemos una prueba más del maravilloso talento de Homero respecto de los restantes. El no intentó tratar sobre la guerra de Troya en su totalidad, aunque ésta fue un todo con un definido comienzo y un fin, pues advirtió, sin duda, que era un relato demasiado extenso para ser abarcado en su conjunto, o bien en exceso complicado por la variedad de sus incidentes. Así, seleccionó una parte del todo; muchos de los otros incidentes, empero, los introdujo como episodios, tales como el catálogo de los barcos y otros para variar la uniformidad de su narración. En cuanto a los demás poetas épicos, ellos tratan de un hombre o un período, o también de una acción, la cual aunque única, posee una multiplicidad de partes en ella. Esto último es lo que han realizado los **1459b** autores de la *Cipriada* y la *Pequeña Ilíada*. Y el resultado es que mientras la *Ilíada* o la *Odisea* proporcionan materiales para una sola tragedia, o a lo sumo dos, la *Cipriada* ha servido para varias, y la *Pequeña Ilíada* para más de ocho: *Adjudicación de las armas*, *Filoctetes, Neoptolemo, Euripilo, Ulises mendicante*, las *Lacedemonias*, la *Caída de Troya, Partida de la flota, Sinón y las Troyanas*.

Capítulo XXIV

Además, la poesía épica debe dividirse en los mismos tipos que la tragedia; debe ser simple o compleja, historia de carácter o de sufrimiento. Sus partes, también, con la excepción de la canción y el espectáculo, tienen que ser las mismas, pues requiere peripecias, reconocimientos y escenas de sufrimiento, como la tragedia. Por último, el pensamiento y la dicción deben ser del nivel requerido. Todos estos elementos aparecen primeramente en Homero, y ha hecho correcto uso de ellos. Sus dos poemas son cada uno ejemplos de construcción: la *Ilíada*, simple, y una historia patética la *Odisea*, compleja (hay reconocimiento a través de ella) y una historia de carácter. Y son más que esto, puesto que en la dicción y el pensamiento también superan a todos los otros poemas.

Existe, por supuesto, una diferencia en la épica comparada con la tragedia, en su extensión y en su metro. En cuanto a la extensión, el límite ya sugerido ha de bastar: debe ser posible para el comienzo y el fin de la obra ser abarcados en

un conjunto, condición que se cumplirá si el poema es más breve que la vieja épica, pero limitado a la extensión del grupo de tragedias ofrecidas para una sola representación. En cuanto a su extensión la épica tiene una ventaja especial. En la tragedia no es posible representar diversos pasajes de la historia simultáneamente; el espectador está limitado a la parte que los actores desarrollan en la escena. Mientras que en la épica la forma narrativa torna posible describir un número de incidentes simultáneos, y éstos, si están relacionados con el tema, acrecen el interés del poema. Esta es por cierto una ventaja para la épica, pues tiende a darle grandeza y también variedad de atracción y ámbito para los episodios de distintas clases. La monotonía de los incidentes, por el tedio que crea, provoca la ruina de las tragedias en la escena. En cuanto al metro la experiencia ha mostrado que el hexámetro heroico es el más apto. Si alguien se atreviera a escribir un poema narrativo en otros metros, o en una variedad de ellos la incoherencia sería manifiesta, pues de todos los metros el hexámetro heroico es el más grave y elevado, ya que posibilita mejor que otros la admisión de palabras extrañas y metáforas, que es también un aspecto en el que la forma narrativa de la **1460a** poesía va más allá que todas las otras. El yámbico y el trocaico, por otra parte, son metros de movimiento, el prime-

ro representa la vida o la acción, el otro la danza. No obstante, sería menos natural aún si se intentara escribir una épica mediante una mezcla de metros, según lo hizo Queremón. De aquí que hasta ahora nadie haya escrito un poema en gran escala sino en verso heroico; la naturaleza misma, como hemos dicho, nos enseña a seleccionar el metro adecuado para tal historia.

Admirable como es Homero en muchos otros aspectos, lo es en particular en éste, pues sólo él entre los poetas épicos sabe la parte que debe desempeñar el poeta mismo en el poema. El poeta tiene que hablar muy poco de su propia persona, ya que no es imitador en este caso. Otros poetas siempre aparecen en primer plano y dicen poco como imitadores, y esto sólo de manera esporádica. Homero luego de un breve prefacio introduce un hombre, una mujer o algún carácter –nadie carece de carácter en él– pero cada uno con los matices distintivos.

Lo maravilloso es ciertamente exigido en la tragedia. La épica, sin embargo, proporciona más ámbito para lo improbable, el factor principal en lo maravilloso, porque en ella los personajes no son visibles. La escena de la persecución de Héctor sería ridícula en la escena: los griegos se hallarían quietos en lugar de perseguirlo y Achiles sacudiría la cabeza para contenerlos; pero en el poema lo absurdo está ausente. Lo maravilloso es, por cierto, causa de

placer, como se deduce por el hecho de que todos relatamos una historia con agregados, en la creencia de que ofrecemos un deleite a muchos oyentes.

Homero, más que ningún otro, nos ha enseñado a todos el arte de forjar mentiras de manera adecuada. Me refiero al uso del paralogismo. Así pues, si una cosa existe porque otra existe, o acontece porque esta otra acontece, se piensa que si el consecuente existe también el antecedente existiría, pero este no es el caso. Justamente porque conocemos la verdad del consecuente somos llevados en nuestra mente a la errónea inferencia de la verdad del antecedente. Hay un ejemplo al respecto sobre la historia del baño en la *Odisea*.

Una imposibilidad probable es preferible a una posibilidad improbable. Las fábulas no deben constituirse de incidentes irracionales; todo lo irracional tiene que ser excluido en cuanto es posible, o si no mantenido fuera del relato, por lo menos; tal la ignorancia del héroe en *Edipo* sobre cómo murió Layo; no debe admitírselo dentro del drama, como el informe de los juegos píticos en *Electra*, o el personaje venido a Misia desde Tegea, quien no musita una palabra en los *Misios*. De modo que sería ridículo decir, empero, que una fábula quedaría destruida sin estos incidentes, puesto que es fundamentalmente erróneo componer tales fábulas. Si el poeta ha

adoptado una fábula, en consecuencia, y se advierte que pudo componerla de modo más racional, es culpable de absurdidad, como también de falta de arte. Aun en la *Odisea* los elementos irracionales en el episodio del desembarco de Ulises en Itaca no habrían sido aceptados desde luego si hubieran sido tratados por un poeta inferior. Sin embargo, el poeta los disimuló y sus otras excelencias velaron tal **1460b** absurdo. La dicción elaborada, por lo demás, se requiere sólo en los lugares donde no hay acción ni carácter ni pensamiento para ser revelados. Donde, además, hay carácter o pensamiento una dicción ornada con exceso tiende a oscurecerlos.

Capítulo XXV

Respecto de los problemas y sus soluciones hay que observar el número y la naturaleza de los supuestos de que proceden mediante el examen de la cuestión en la siguiente forma. El poeta, por ser un imitador, justamente como el pintor u otro artífice de apariencias, debe en todas las instancias por necesidad representar (10) las cosas en uno u otro de estos tres aspectos: bien como eran o son, como se dice o se piensa que son o parecen haber sido, o como ellas deben ser. Todo esto lo hace el poeta mediante el lenguaje, con una mezcla, quizá de palabras extrañas y metáforas, como también de diversas formas modificadas de vocablos, ya que su uso se acepta en poesía. Debe recordarse, asimismo, que no existe la misma clase de exactitud en poesía como en política, o aún en otro arte cualquiera. (15) Hay, sin embargo, dentro de los límites de la poesía misma, la posibilidad de dos tipos de errores: uno directamente relacionado con el arte, el otro sólo de manera accidental. Si el poeta quiere describir

la cosa con justeza, y fracasa por falta de poder de expresión, su arte mismo es defectuoso. Pero si su error reside en que intenta describir algo de modo incorrecto (hacer, por ejemplo, que el caballo adelante a la vez las dos patas del lado derecho) tal falla técnica (digamos, en medicina o alguna otra ciencia especial), o ha dejado deslizar incoherencias de cualquier género en su descripción, su error, en tal caso, no radica en la esencia del arte poético. Por consiguiente, estas deben ser las premisas de las soluciones en respuesta a las críticas involucradas en los problemas.

I. En cuanto a las críticas que se refieren al arte mismo del poeta agregaremos lo siguiente. Todas las imposibilidades que existan en su descripción de las cosas son faltas. Pero, desde otro punto de vista resultan justificables, si ellas sirven al fin de la poesía misma, es decir, si (para confirmar lo que hemos dicho de ese fin) tales imposibilidades hacen que ya la misma parte de la obra u otra cualquiera resulte más cautivante. La persecución de Héctor es un ejemplo oportuno. Si ciertamente, el fin poético pudo haber sido alcanzado tan bien o mejor sin sacrificar los requerimientos técnicos en tales cuestiones, la imposibilidad no se justifica, puesto que la descripción debe ser, si es posible, por completo libre de error. Se puede preguntar también si el error se presenta en un pro-

blema directa o sólo accidentalmente relacionado con el arte poético, porque es una transgresión menor en un artista no saber, por ejemplo, que la cierva no tiene cuernos, que producir una imitación irreconocible.

II. Si la descripción del poeta es criticada por no corresponder al objeto, se puede responder que ese objeto debería ser quizá como se lo ha descrito, respuesta igual a la de Sófocles, quien dijo que él pintaba a los hombres como deberían ser, y Eurípides como eran. Si la descripción, empero, no fuera ni verdadera (35) ni de la cosa según ésta debería ser, la respuesta debe ser entonces que está de acuerdo con la opinión. Los relatos sobre los dioses, por ejemplo, pueden ser tan erróneos como piensa Jenófanes,[28] ni verdaderos ni algo mejor; son por cierto de acuerdo con la opinión aceptada. De otras afirmaciones **1461a** sobre poesía se puede tal vez afirmar, no que ellas son mejores que la verdad, sino de acuerdo con la costumbre. Así la descripción de las armas: "Sus lanzas estaban colocadas rectamente, apoyadas sobre su base", pues éste era el hábito de ubicarlas entre los ilirios. Respecto a la cuestión de si algo dicho o hecho en un poema es o no moralmente correcto, al tratarla hay que considerar no sólo (5) la cualidad intrínseca de la palabra real o el suceso, sino también la persona

[28] Jenófanes, frag. 14, 15 y 16.

que lo dijo o lo hizo, la persona a quien se lo dijo o se lo hizo, el momento, el medio y el motivo del autor, además, si lo hizo para alcanzar un bien mayor o para evitar un grave mal.

III. Otras críticas pueden considerarse si se examina el lenguaje del poeta: por la apropiación de una palabra extraña en [*Ilíada*, 1, 50] donde Homero con *oureas* quiere tal vez decir centinelas y no mulas. Y al expresar que Dolón "era de mala forma" [*Ilíada*, X, 316] su sentido puede referirse a que su cara era fea, pero no deforme su cuerpo, ya que *eueidēs* (bien formado) es una palabra cretense que para nosotros significa *euprósopon* (rostro hermoso). Así también "más enérgicamente mezclan el vino" [*Ilíada*, IX, 202], como para los borrachos, puede significar "más *rápidamente* mezclan [o tal vez sirven] el vino". Otras expresiones de Homero se explican acaso metafóricamente; por ejemplo en, "Entonces todos los otros dioses y hombres durmieron a través de la noche" [*Ilíada*, X, 1, II, 1], si la comparamos con "y por cierto cuando observaba la llanura troyana (y oía) el sonido de las flautas y las siringas y el ruido de los hombres", la voz "apantes", todos, se emplea de manera metafórica por muchos (*pollú*), puesto que *todos* es una especie de muchos. Así también "sola sin una parte"[29] [*Ilíada*, XVIII,

[29] Dorsch sostiene que ésta es una referencia a la Osa Mayor.

489] tiene sentido metafórico, pues lo que es bien conocido permanece solo. Un cambio en el modo de leer una palabra, como sugería Hipias de Taso, puede resolver una dificultad, como en "nosotros le concedemos", [*Soph El.* **166b1**] y "parte de lo cual se pudre en la lluvia" [en lugar de "no se pudre en la lluvia"]. Otras dificultades pueden resolverse mediante la puntuación, como en Empédocles:[30] "Y rápidamente devenían mortales aquellas cosas que antes habían experimentado la inmortalidad, y las que previamente habían sido puras resultaban ahora mezcladas". O bien por ambigüedad, como en Homero: "Y la noche ha avanzado más de dos tercios, pero queda un tercio". A veces se trata de hábitos del lenguaje, como "vino mezclado con agua", al que se llama simplemente vino; y según el mismo principio Homero habla de una "canillera de estaño recién forjada". Un trabajador en hierro es llamado "broncero", y también se dice, según este hábito, que Ganimedes escancia vino a Zeus, aunque los dioses no beben vino. Este puede ser también un ejemplo metafórico. Por tanto, siempre que una palabra parece implicar una contradicción es necesario reflexionar cuántas formas de entenderla puede haber en el pasaje de que se trata; así, en Homero, la frase "allá se detuvo la lanza de bronce",

[30] Empédocles, frag. 35.

hay que considerarla según los posibles significados de "allá se detuvo"; bien interpretándola en uno u otro matiz (35) se evitará mejor la falta de que **1461b** habla Glaucón: "Ellos [los críticos] comienzan mediante un supuesto improbable y luego de aceptarlo proceden a extraer inferencias y censuran al poeta como si éste hubiera dicho en verdad lo que ellos le adjudican, cuando su afirmación contradice las conclusiones de sus oponentes. De este modo ha sido tratado el silencio de Homero sobre Icario. Algunos críticos sostienen que éste era espartano y por tanto creen que es extraño (5) que Telémaco no lo hubiera visitado en ocasión de su llegada a Esparta. Quizá el hecho sea como lo relatan los cefalonios, según el cual la esposa de Ulises pertenecía a una familia cefalónica, y que el padre de la mujer se llamaba Icadio, no Icario. Es probable así que un error de los críticos haya dado lugar al problema."

Si hablamos en general, entonces, lo imposible tiene que justificarse por causa de una exigencia poética, o un intento de embellecer (10) la realidad, o bien de aceptar la opinión tradicional. En cuanto al efecto poético es preferible una imposibilidad convincente a una posibilidad inaceptable. Aunque resulte imposible que existan hombres como los que Zeuxis solía pintar, sin embargo, sería admirable que los hubiera, pues el artista debe mejorar el modelo. Lo improbable

tiene que ser justificado mostrando o bien que está de acuerdo con la tradición o aceptando que a veces es improbable pues existe una probabilidad de que algunas cosas acontezcan también contra la probabilidad. Las contradicciones halladas en el lenguaje del poeta se deben examinar ante todo como se hace con las refutaciones del oponente en un argumento dialéctico para comprobar si él significa lo mismo, en la misma relación y en el mismo sentido, antes de admitir que ha contradicho algo que ha afirmado él mismo, o lo que un hombre de sano juicio aceptaría como verdadero. Sin embargo, no hay disculpa posible para la improbabilidad de la fábula o la depravación del carácter, cuando estos elementos no son necesarios y no son usados con propiedad, como sucede con la improbabilidad de la aparición de Egeo en *Medea*, o la ruindad de Menelao en *Orestes*.

Las objeciones de los críticos, por consiguiente, comienzan con faltas de cinco clases: la causa es siempre que algo es, imposible, improbable, inmoral, contradictorio, o contra la exactitud técnica. Las respuestas a estas objeciones deben buscarse en uno u otro de los criterios antes mencionados, que son doce.

Capítulo XXVI

Puede plantearse la cuestión si la épica o la tragedia es la forma más elevada de imitación. Es posible argüir que si la forma menos vulgar es la más digna, y la menos vulgar es siempre la que se dirige al público más exigente, un arte destinado a todos y cada uno es de orden muy inferior. Es una creencia arraigada que su público no puede entender el sentido si no se agrega algo que provoque el movimiento constante de los actores; los malos flautistas, por ejemplo, ruedan por el suelo si se representa el lanzamiento del disco, y arrastran tras de sí al corifeo si representan *A Escilla*. La tragedia, entonces, según se afirma, es un arte de esta clase; corresponde a lo que los viejos actores pensaban de sus sucesores. Así Minisco llamaba a Calípides "el mono" porque sobreactuaba en sus partes, e igual reputación **1462a** se asignó, a Píndaro.[31] Toda la tragedia, en consecuencia, se en-

[31] Algunos eruditos expresan que el mencionado es otro Píndaro, en apariencia desconocido por lo demás.

cuentra frente a la épica en la misma relación que los actores más recientes ante los anteriores. La épica, se asegura, se dirige a una audiencia cultivada, que no necesita el acompañamiento de gestos; la otra, a un público carente de gusto. Si, por tanto, la tragedia es un arte vulgar, está claro que debe ser inferior a la epopeya.

La respuesta a esta cuestión es doble. En primer término, se puede aseverar que el reproche no afecta al arte del poeta dramático, sino sólo al de los actores. Pues es sin duda posible también exagerar los gestos en el recitado épico, como hacía Sosístrato, en el canto, Mnesiteo de Opunte. Sin embargo, no se debe censurar toda clase de gesticulación, a menos que de paso se condene a la danza, sino sólo a la de la gente inferior, que es la crítica realizada contra Calípides, y en el presente a otros que imitan a las mujeres de baja condición. Por otra parte, la tragedia puede cumplir sus efectos aun sin movimiento ni acción, de la misma manera que la poesía épica, pues su cualidad puede juzgarse por la simple lectura. De modo que si la tragedia es en otros aspectos la más elevada de las artes, esta desventaja no es necesariamente inherente a ella.

En segundo lugar, hay que recordar que la tragedia tiene todo lo que posee la épica, ya que admite el mismo metro, y lo que no es un agregado menor, puede emplear la música y los

efectos escénicos, que son fuente de un real sentimiento de placer. Y este elemento representativo se experimenta en un drama tanto cuando se lo lee como cuando se lo representa. Además, la imitación **1462b** trágica requiere menos espacio para el logro de su fin, lo que es una gran ventaja, ya que lo más concentrado produce mayor placer que lo que se extiende sobre un largo período de tiempo. Consideremos, por ejemplo, el *Edipo* de Sófocles, y el resultado que produciría si se lo alargara en tantos versos como tiene la *Ilíada*. Asimismo, hay menos unidad en la imitación de los poetas épicos, lo que se prueba por el hecho de que cualquiera de sus obras proporciona material para varias tragedias, de manera que si estos poetas tratan con una sola fábula, ésta aparecería trunca si se la representara brevemente, o daría la impresión de haber sido diluida si se observara la extensión usual de tales poemas. Al afirmar que hay menor unidad en la épica, me refiero a una épica compuesta de una pluralidad de acciones, como la *Ilíada* y la *Odisea*, que tienen muchas partes y cada una de cierta amplitud, y no obstante, estos poemas están construidos de modo tan perfecto como podían serlo, y cada uno, en la medida en que ha sido posible, es la representación de una sola acción. Si, por consiguiente, la tragedia es superior en estos aspectos, y también, además de éstos, en su efec-

to poético, desde que ambas formas de poesía deben darnos no uno o cualquier clase de placer, sino esa clase especial de placer que hemos mencionado, es evidente que al alcanzar el efecto poético mejor que la épica, la tragedia ha de ser la forma más elevada del arte. (15)

Esto es todo lo que tenía que decir de la tragedia y la poesía épica, ya en términos generales o en relación con sus diversas formas y partes constitutivas; sobre el número y características de estas partes, respecto al éxito o fracaso de las dos artes, y los distintos problemas críticos y sus soluciones.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles, *De Poética*, Oxford Classical Texts, Londres, 1946.

Aristotle, *The Works of Aristotle*, trad., Ross, Oxford, 1959.

Aristote, *Poétique*, trad. francesa con texto griego de J. Hardy, París 1979.

Aristóteles, *Poética*, trad. de E. Schlesinger, Buenos Aires, 1947, 1950 y 1963.

Aristotle, Horace, Longinus, trad. de T. S. Dorsch, Penguin Books, 1965.

Aristóteles, *El arte poética*, trad. de J. Goya y Muniain (texto de 1798), reimpreso en Madrid, 1979.

Gomperz, Th., *Pensadores griegos*, t. III, Bs. Aires, 1952.

Guthrie, W. K. C., *A History of Greek Philosophy*, vol. VI, Cambridge, 1980.

Liddell Scott, *A Greek English Lexicon*, Oxford, 1958.

Lloyd, G. E. R., *Aristotle: The Growth and Structure of his Thought*, Cambridge, 1968.

McKeon, R., *Introduction to Aristotle* (selección de obras del filósofo), Chicago, 1946.

Ross, D., *Aristotle*, Londres, 1977.

Seyfert, O., *A Dictionary of Classical Antiquitis*, N. York, 1957.

ÍNDICE

* Este índice es una adaptación del que el eminente traductor del Estagirita, David Ross, coloca al frente de la *Poética*, volumen XI de *The Works of Aristotle*. Por su carácter analítico sirve de guía al lector. Hemos agregado la numeración correspondiente para facilitar la búsqueda de los temas.

Esta edición se terminó de imprimir en el mes de Septiembre de 2009
en Bibliografika de Voros S.A. Bucarelli 1160 Buenos Aires.
www.bibliografika.com



POÉTICA

Aristóteles

El paso de los siglos no ha disminuido el valor intrínseco de este pequeño gran libro, que comenzó a adquirir importancia durante el Renacimiento. En esa época, por cierto, se hacen los primeros ensayos para establecer el texto original, que no mereció comentarios especiales de parte de los antiguos, como ocurrió con otros trabajos del filósofo. Diversos manuscritos realizados por copistas inexpertos o descuidados circularon en Europa por varios siglos, hasta que Vahlen, en 1885, logró una edición erudita y correcta de la Poética. Más tarde Bywater, Butcher y Rostagni pulieron el texto, que puede considerarse como definitivo.

En lo que resta de la Poética se ocupa Aristóteles de poesía en dos de sus formas eminentes: la épica y la tragedia. Define al género en término de imitación o mímesis, lo que no debe interpretarse como copia servil sino como representación viviente. La tragedia en particular se distingue por su unidad de acción, sin que las otras unidades, de tiempo y de lugar, tengan mayor peso en sus reflexiones, si bien los perceptistas del Renacimiento y posteriores pusieron gran énfasis en estas normas sedicentemente aristotélicas. Destaca en cambio el pensador la importancia esencial de la fábula o la trama, que es la trama de la tragedia.

La Poética sintetiza, en suma, una parte de la cultura helénica: y la épica y la tragedia, creaciones perdurables, que hasta el presente han servido de apoyo e inspiración a los grandes autores de occidente. De aquí la permanencia de esta obra, que no enseña a poetizar los temas más elevados, sino que, por el contrario, aparece como la primera labor de crítica literaria formulada por quien fue en su época la cumbre de la filosofía y de la ciencia.

leviatán

